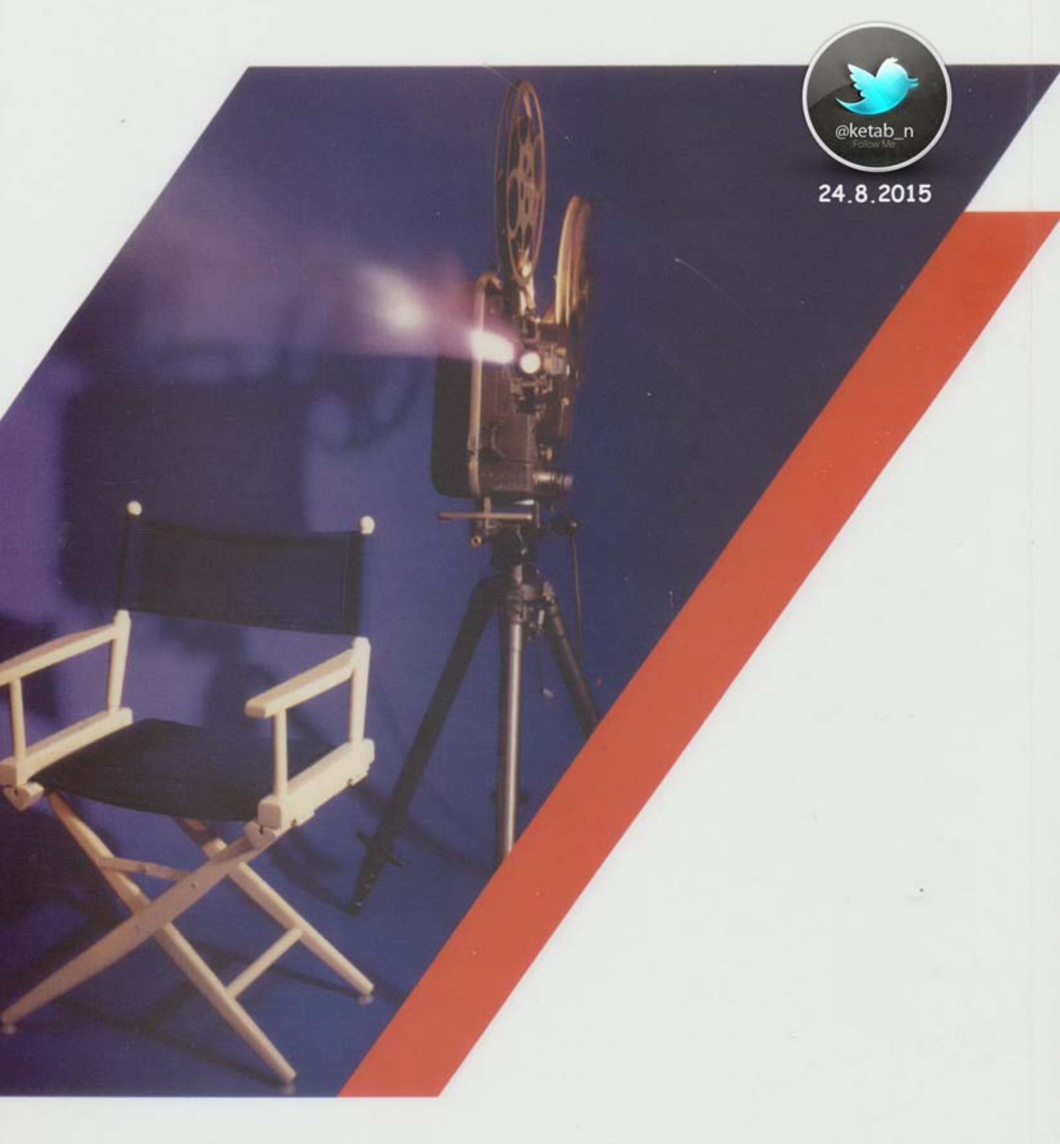
من الرّوَايَة إلى الشاشة

تاريخ للأدب تحت سطوة الفن السابع ورعايته



ابراهيم العريس

الفن السابع 191

إبراهيم العريس

من الروايــة إلى الشاشة

تاريخ للأدب تحت سطوة الفن السابع ورعايته

منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما
في الجمهورية العربية السورية - دمشق ٢٠١٠

الفن السابع ١٩١

رئيس التحرير: محمد الأحمد

أمين التحرير: بندر عبد الحميد

تصميم الغلاف: عبد العزيز محمد

من الرواية إلى الشاشة : تاريخ للأدب تحت سطوة الفن السابع ورعايته / إبراهيم العريس .- دمشـــق: المؤسسة العامة للسينما، ٢٠١٠ .- ٢٢٤ ص؛ ٢٤ سم .

(الفن السابع؛ ١٩١)

١- ٧٩١,٤٣٠١ ع ر ي م ٢- العنوان ٣- العريس
٤- السلسلة

مكتبة الأسد

الروايات والمسرحيات على الشاشة
ورائحة الخيانة تعبق في كل مكان

لسنا ندري ما إذا كنا سنشاهد قريبا، من نتاجات السينما المصرية، فيلماً موعوداً مقتبساً عن رواية "شيكاغو" للكاتب علاء الأسواني، لكننا نعرف بالتأكيد أن واحداً من أبرز نتاجات السينما الآتية من القاهرة خلال السنوات الماضية، كان ذاك الذي اقتبسه وحيد حامد عن رواية الأسواني الأخرى "عمارة يعقوبيان". والحقيقة أن كون أفضل ما حقق في مصر مأخوذاً عن رواية أدبية، أمر لا ينبغي أن يكون خبراً استثنائياً، حتى وإن باتت السينما المصرية مقلّة في اعتمادها الأدب مصدراً لها، وذلك لحساب ازدياد سينما المغامرات والتهريج وما إلى ذلك من أنواع لا تحتاج إلى خلفية أدبية.

في المقابل، نعرف أيضاً أن بعض أقوى ما عرض من أفلام عالمية، أميركية بخاصة، خلال المواسم الأخيرة ، مأخوذ عن أعمال أدبية. فإذا كان فرانسيس فورد كوبولا، قد وضع وراءه مشروعه الأثير والكبير لأفلمة رواية جاك كيرواك "على الطريق" متخلياً عنه للبرازيلي والتر ساليس، فإن تيم بورتون في المقابل، ومارتن سكورسيزي أيضاً، قدما لنا قبل فترة، فيلمين مأخوذين عن روايتين، احداهما ("أليس في بلاد العجائب" للويس كارول) تعتبر من الكلاسيكيات الخالدة، والثانية ("شاتر آيلند" لدنيس لاهان)، تنتمي إلى أجدّ نتاجات الأدب البوليسي الأميركي. والحقيقة ان الاثنين، بهذين العملين، لا يفعلان ما هو استثنائي، بل يسيران على هدى تقاليد قديمة جداً،

لها عمر الفن السابع نفسه، جعلت من الرواية والقصة - والنصوص المسرحية - بعض أسس تكوينها. ولئن لم تكن ثمة إحصاءات وافية في هذا السياق، يمكن من يحب التقدير، أن يفترض أن ما يزيد عن نصف الأفلام التي حققت في العالم كله طوال ما يزيد عن قرن، الآن، مأخوذ من تلك النصوص. وفي كلمات أخرى، يبدو الفن السينمائي وكأنه مجرد ترجمة لتاريخ الأدب المكتوب. ولعل أوفى دليل على هذا هو أن القسم الأكبر من النصوص التي أبدعها الإنسان، روائياً وربما أيضاً مسرحياً، في تاريخه ومنذ فجر البشرية، صار أفلاماً، ومرات ومرات بالنسبة إلى بعضه. ومع هذا يمكن أن نقول من دون كبير مجازفة هنا، إن من بين المئة أو المئتي فيلم، الأفضل في تاريخ السينما، وبحسب النقاد والمعنيين في كل مكان وزمان، نادرة هي الأفلام المأخوذة عن أصول روائية أو غيرها. ولعل في هذه الحقيقة تكمن المفارقة الأولى في هذا السياق. بل يمكننا هنا أن نزيد، أنه إذا استثنينا حفنة ضئيلة من مبدعين سينمائيين عرفوا كيف يجعلون أفلامهم الأفضل اقتباساً من الأدب، فمن الصعب القول إن الأفلام التي تحتل المكانة الأولى في تراتبية أحكام القيمة، بالنسبة إلى الإنتاج العام لكل مخرج من كبار المخرجين، هي تلك التي اقتبسها عن الأدب. صحيح، مثلاً، أن جون هستون اقتبس هرمان ملفيل ("موبي ديك") وجويس ("الميت") ومالكولم لاوري ("تحت البركان") وغيرهم، بيد أن أفضل أفلامه - (ومنها "المدينة الضخمة" و"شرف آل بريزي" وغيرهما) تبقى تلك التي كتبت أصلاً للسينما، بما فيها "المنحرفون" الذي كتبه آرثر ميلر للسينما لتلعبه زوجته آنذاك مارلين مونرو. وصحيح أن مبدعاً مثل آكيرا كوروساوا، اقتبس أعمالاً كبيرة كثيرة له من أعمال أدبية (بما في ذلك "راشومون" و"ران" و"قصر العنكبوت"...)، لكن أفلامه الكبرى (مثل "الساموراي السبعة" و"أن تعيش" و"أحلام"...) تبقى تلك التي وجدت على شكل سيناريو سينمائي.

❖ الغاضبون والمتسامحون

والحقيقة ان هستون وكوروساوا، ليسا سوى نموذجين لمبدعين كان الاقتباس من الأدب ظاهرة أساسية في مسار عملهم... مثلهم في هذا مثل ستانلي كوبريك وأورسون ويلز، وحتى تيم بورتون في زمن أقرب الينا. فما الذي يمكن استنتاجه من هذا الكلام؟

ببساطة: إن الأدب غذّى الفن السينمائي إلى درجة ندر معها أن تجد اليوم عملاً أدبياً لم يؤفلم، من دون أن يعني هذا أن الأفلمة كانت دائماً موفقة، فالحال أن كل أفلمة لنص أدبي، تعتبر في شكل أو في آخر خيانة لهذا النص... إذ نعرف أن الترجمة - مهما كانت دقيقة - من لغة إلى لغة أخرى، تعتبر خيانة، فكيف إذا كانت من فن إلى فن آخر يختلف عنه لغة ومضموناً وأساليب وجمهوراً أيضاً. ويقودنا هذا طبعاً إلى ذلك الموقف الذي اعتاد القسم الأعظم من الكتاب أن يقفوه ما إن ينجز عمل سينمائي مقتبس عن نصوصهم... فهو في معظم الأحيان موقف سلبي يراوح بين أقصى حالات الغضب (والنموذج الأشهر على هذا الكاتب الجماهيري الأميركي ستيفن كينغ الذي اعتبر ان المخرج المبدع ستانلي كوبريك قد أساء إلى روايته "إشراق" حين أفلمها)، وأسمى درجات التسامح (والنموذج هنا نستقيه كذلك من عمل لستانلي كوبريك هو "برتقال آلي"، حيث إن كاتب النص أنطوني بارغس، قال بعد مشاهدته الفيلم إنه لا يشعر بقربه من نصّه، لكنه يجد نفسه أمام عمل رائع لكوبريك بصرف النظر عن الأصل). والأمثلة في هذا الصدد كثيرة. بل ربما يكون عددها، عدد الأفلام المقتبسة نفسها، إذا وضعنا الكتّاب الراحلين جانباً، وضربنا صفحاً عن غضب دارسيهم أو وارثيهم أو رضاهم...

غير أن المسألة، في نهاية الأمر، لا علاقة لها بالنيات، حسنة كانت أم سيئة. فالأمر، كما ذكرنا أعلاه، هو أن المبدعين الكبار حين يتناولون عملاً له وجود سابق على فنهم - على شكل رواية أو مسرحية أو قصة قصيرة...

أو غير ذلك - لا يتناولونه لترجمته حرفياً، أو لمجرد تقديمه سينمائياً، بل كذريعة لعمل جديد، قد يكون مختلفاً كلياً: انه نوع من الاستحواذ على النص- الذريعة، يشبه استحواذ السينمائي على سيرة ذاتية، أو قضية اجتماعية، أو فصل من التاريخ، أو مواقف كوميدية أو أي شيء من هذا القبيل. فأن يأخذ لورانس أوليفييه، مثلاً، أو كينيث برانا، مسرحية "هاملت" لتحويلها فيلماً سينمائياً مسقطاً في أحداثه أو جوهره على العصر الراهن، انطلاقاً من ألوف التفسيرات التي وجدت خلال الزمن الفاصل بين ولادة المسرحية وولادة الفيلم، هو أشبه، تماماً، بما فعله شكسبير نفسه حين استحوذ على الحكاية الأصلية والقديمة لأمير الدنمارك - سواء كان اسمه هاملت أو غير ذلك -، محولاً إياها إلى مسرحية تقول زمنه (أي زمن شكسبير) وأفكاره وسيكولوجيته الخاصة. وذلك ببساطة لأن كل عمل فني ابداعي كبير، إنما هو إعادة قراءة له على ضوء الزمن الراهن، ما يعني تحديثه وتبديله وأفلمته، فيصبح عملاً معاصراً، ينتمي إلى لغة الفنان المعاصر نفسه. وفي هذا المعنى تكون السينما الكبيرة قد فعلت فقط ما فيه عصرنة العمل القديم، أو حتى الجديد... إعادة تفسير له، إعادة توظيف له. وطبعاً مبدعون من طينة انطوني بارغس (صاحب نص "برتقال آلي") يمكنهم أن يفهموا هذا... لكنه عسير على الوصول إلى كاتب من طراز ستيفن كينغ (صاحب "إشراق"). ولعلنا، في هذين النموذجين قدمنا مدخلاً يصلح لفهم ذلك التناحر الدائم بين النص والفيلم.

❖ الأدب الكبير والأدب الصغير

انطلاقاً من هنا، إذاً، يمكن مواصلة الحديث للتوقف مجدداً، عند واقع قد يكون فيه تفسير منطقي لحقيقة أن الآداب الكبرى لا تزال حتى اليوم عصيّة على الاقتباس، من النص المكتوب إلى الفيلم المصور... وحتى حين يجازف مبدع ما باقتباسها، لا ينتج أعمالاً سينمائية كبيرة، إلا حين تكون

خيانة النص أكبر. ولعل المثال الأسطع على هذا هو أعمال مثل "ثلاثية نجيب محفوظ" و"آل بودنبروك" لتوماس مان ونصوص جويس وبروست وسيلين وموتسيل وكافكا الكبرى. إذ صحيح أن أعمالاً كثيرة من هذه قد أُفلمت... ولكن بعد أن أُفقدت جزءاً كبيراً من روحها وهندستها وأسلوب مبدعها... حيث نعرف أن الضحية الأولى في كل عملية اقتباس فن من فن آخر، هو هذه الأقانيم الثلاثة... ولما كان المبدع هو، في الدرجة الأولى، أسلوبه، نتساءل: أي أسلوب هو ذاك الذي يبقى - أو بقي - من نقل ثلاثية محفوظ إلى الشاشة على يد حسن الإمام؟ و"الجبل السحري" كان قيّد لها مخرج كبير هو شلندورف كي يؤفلمها، لكن النتيجة كانت صفراً. فما الذي حدث؟ في الحالتين، وعلى تفاوت في الموهبة والقدرة على استيعاب العمل والفكر الذي وراءه، أراد الإمام أن يحقق الثلاثية فوقف عند أحداثها. أما شلندورف، فهو تغلغل داخل نص مان إلى درجة فقد معها السيطرة على دوره كمخرج فأتى الفيلم سطحياً، ترجمة حرفية بالصورة، لنص حافل بالأفكار والتأملات.

مقابل هذا عرف فرانسيس فورد كوبولا، حين استبدت به الرغبة في أفلمة "في قلب الظلمات" لكونراد، كيف يأخذ من ذلك العمل الصعب جوهره، ليرميه داخل فيلم له عن حرب فييتنام ("يوم الحشر... الآن") وكذلك فعل كوروساوا حين أفلم "الملك لير" لشكسبير، أو "الحضيض" لغوركي، أو حتى "الجريمة والعقاب" لدوستويفسكي: أخذ جوهر العمل ومعانيه العميقة، مزج أسلوبه الخاص كمخرج من بيئة يابانية، بأسلوب دوستويفسكي الانساني السمات... أو أسلوب شكسبير أو غوركي، فكانت النتيجة أعمالاً لكوروساوا... ولا لأحد غير كوروساوا...

هذا بالنسبة إلى الأعمال الأدبية - أو المسرحية - الكبرى، أما بالنسبة إلى الأعمال "الصغرى"، ولو كانت لكتّاب كبار، فإن الأمور تبدو دائماً أسهل: أفلمة "روميو وجولييت" أسهل ألف مرة من أفلمة "عطيل"... وذلك ببساطة لأن العمل الأول برّاني، فيما الثاني جوّاني. وكذلك الحال بالنسبة إلى

محفوظ: ليس تحويل "أهل القمة" أو "الحب تحت المطر" أو "الحب فوق هضبة الهرم" أو حتى "قلب الليل"، سوى لعبة سهلة مقارنة بأفلمة "الثلاثية" أو "أولاد حارتنا" أو "الحرافيش...".

أفلمة الآداب الصغرى، سواء كانت لكتّاب كبار، أم كانت "صغرى" بسبب انتمائها إلى أنواع أدبية ثانوية، كالرواية البوليسية أو رواية التجسس، أو الرواية التاريخية أو نصوص الرعب وما شابهها، عملية أكثر سهولة، حتى وإن كانت تبقى - دائماً - متسمة بخيانة ما. وهذا ما نوضحه ونستعرضه في هذه السلسلة من الوقفات عند كل نوع وأبرز أعماله.

❖ جميع الكلاسيكيين في قبضة الفن السابع

إذا أردنا أن نضع لائحة وافية بأسماء كتّاب الرواية والقصة من شتى أنحاء العالم، الذين حوّل الفن السابع أعمالهم البارزة - أو الأقل بروزاً - إلى أفلام سينمائية، ستشمل اللائحة الغالبية العظمى من الكتّاب، منذ فجر الرواية والأدب وحتى اليوم. فالحال أنه يندر أن توجد اليوم رواية أو قصة لم تحوّل إلى عمل سينمائي، باستثناء أعمال كبيرة قليلة العدد - يمكن القول إن كثراً من السينمائيين داعبوا في أحلامهم فكرة أفلمتها فبدت عصية على ذلك. وإذ نقول هذا نفكر طبعاً بشوامخ مثل "يوليسيز" لجيمس جويس، و"سفر إلى آخر الليل" لسيلين و"الرجل الذي لا سمات له" لموتسيل، وحتى "البحث عن الزمن الضائع" لمارسيل بروست، و"دكتور فاوستوس" لتوماس مان... الخ، هذا كيلا نتحدث إلا عن القرن العشرين. ومهما يكن من أمر، بالنسبة إلى آلاف الاقتباسات من الأدب، هل يمكن وضع لائحة نهائية بالكتّاب الذين اقتبست السينما أعمالهم أكثر من غيرهم؟ الجواب القاطع مستحيل... وربما لأن أعمالاً كثيرة - بل كثيرة جداً - لأعظم الروائيين اقتبست، أو تم استلهامها كثيراً أو قليلاً، في بلدان صغيرة تكاد سينماتها تكون مجهولة عالمياً، وربما

محلياً أيضاً. وحسبنا هنا أن نذكّر أن السينما المصرية - مثلاً - اقتبست من شكسبير وحده، انما من دون إعلان ذلك... حتى تتبدى أمامنا صعوبة الحسم.

ومع هذا، يمكن في شكل إجمالي، وضع لائحة تقريبية، تقول ان ويليام شكسبير هو الأكثر اقتباساً، مع مجازفتنا هنا بأن نكون قد خرجنا من اطار النصوص الروائية والقصصية إلى النصوص المسرحية... ومن بعد شكسبير قد يأتي الكتاب المقدس، ثم فكتور هوغو وإميل زولا وإرنست همنغواي وخصوصاً ألكسندر دوماس ودوستويفسكي، اضافة إلى عشرات غيرهم من كتّاب "كلاسيكيين" اقتبسوا، ليس فقط في بلدانهم وباللغات التي كتبوا بها، بل في بلدان عدة من العالم وبلغات أكثر عدداً. وهكذا، على سبيل المثال، نجد أعمال دوستويفسكي مقتبسة في مصر كما في اليابان، في بولندا والاتحاد السوفياتي كما في الولايات المتحدة، وكذلك الحال بالنسبة، مثلاً، إلى الكسندر دوماس، الذي نجد أعماله الأساسية، من "الكونت دي مونت كريستو" إلى "الفرسان الثلاثة" تكوّن جوهر عشرات الأفلام المنتجة في القارات الخمس. وكذلك هي حال تولستوي وغوركي. أما ابن دوماس، الكسندر الابن، فإننا، على رغم ضآلة عدد أعماله المقتبسة إلى السينما، لا بد من أن نلاحظ كيف أن مأثرته "غادة الكاميليا" حققت في أفلام تكاد تغطي جغرافياً عشرات البلدان، وزمنياً، حقباً كثيرة، بحيث يمكن القول ان ثمة "غادة كاميليا" في سينما كل بلد تقريباً، وكذلك هي حال "كارمن" بروسبير ميريميه، كنص أدبي، أو كأوبرا، إذ أن السينما استعانت بالحالتين معاً، وصولاً إلى "كارمن جونز" في عالم السود الأميركيين، و"كارمن" أخرى، في عالم جنوب أفريقيا.

بالنسبة إلى أعمال كهذه وكتّاب كهؤلاء، تنطبق صفة العولمة منذ وقت مبكر، حيث أن ما كانت ترجمة الأعمال في الماضي قد قامت به، من تعريف الشعوب إلى آداب مبدعي الشعوب الأخرى، أضافت إليه السينما في

القرن العشرين زخماً قوياً، تجاوز مسألة الترجمة اللغوية، إلى الاقتباس والاستحواذ على المواضيع لإضفاء طابع محلي عليها. وهنا، من دون أن يكون في الأمر حكم قيمة، نجدنا مندفعين، إلى ذكر السينما المصرية، مرة أخرى، واقتباسها، على سبيل المثال، شكسبير (كما في "الملك لير" التي صارت "الملاعين" و"ترويض النمرة" التي صارت "المتوحشة" من بطولة سعاد حسني...)، أو دوستويفسكي (في "صونيا والمجنون" لحسام الدين مصطفى، بين أعمال عدة أخرى).

هنا، إذاً، في هذا الإطار، وبعد أن نذكر أصحاب الأسماء الواردة أعلاه، نواصل اللائحة - على مستوى الاقتباسات العالمية، لا المحلية - لنذكر انه، حتى وإن كان من الصعب الافتراض أن "كل" أعمال اميل زولا اقتبست إلى الشاشة الكبيرة، يمكننا أن نؤكد ان معظم هذه الأعمال قد اقتبس، وصولاً - أيضاً - إلى السينما المصرية، حيث نعرف، مثلاً، ان "تيريز راكان" هي الأصل الذي بنى عليه صلاح أبو سيف و"كاتبه" نجيب محفوظ، فيلمهما المميز "لك يوم يا ظالم".

أما بالنسبة إلى الكسندر دوماس الأب، فلا بد من أن نذكر أنه كان عام ١٩٨٨ واحداً من أول الكتّاب العالميين اقتباساً في السينما (مقاطع من "الفرسان الثلاثة"). ومن أميركا، كان ارنست همنغواي وجون شتاينبك الأكثر اقتباساً، من بين الكلاسيكيين. وفي المقابل، إلى شكسبير، زود الأدب الانكليزي السينما العالمية بروايات عدة لجين أوستن وماري شيلي وروبرت لويس ستيفنسون وبرام ستوكر. أما الفرنسيون، فلائحة كتّابهم المقتبسين تضم: "موليير" ومدام دي لافاييت وبلزاك وفلوبير وموباسان... الخ.

طبعاً، نحن قصرنا كلامنا هنا على الكلاسيكيين، الذين اتخذ اقتباس أعمالهم طابعاً معولماً، ومن الذين يمكن أن نضم اليهم ايطالياً من هنا (بيرانديللو) أو نروجياً من هناك (ابسن)، إلى عدد كبير من الكتّاب الروس.

أما بالنسبة إلى عولمة الرواية العربية من طريق السينما، فإن النماذج نادرة، إذا استثنينا نجيب محفوظ، في اقتباسين مكسيكيين لروايتيه "بداية ونهاية" و"زقاق المدق"... مع التوقف بدهشة عند حالة غريبة تتعلق بفيلم عنوانه "الرجل الذي فقد ظله"، الذي حققه السويسري آلان تانر في اسبانيا عام ١٩٩١، ولا يمت بأية صلة إلى رواية فتحي غانم بالعنوان نفسه، والتي إن شاهدنا الفيلم سنرى أجواءها ذاتها وربما شخصياتها، في "تواتر خواطر" مدهش!

❖ شكسبير: "السيناريست" الأبرز في تاريخ الفنون

لم يكن أورسون ويلز مخطئاً حين قال مرة إنه يعتبر ويليام شكسبير "أعظم كاتب سيناريو" في التاريخ مردفاً ما معناه، أن المرء بالنسبة إلى صاحب "هاملت" و"عطيل"، ليس في حاجة إلى أي نقل تقني للنص، حتى يصبح صالحاً لأن يصوّر سينمائياً... كل ما يحتاجه المرء هو أن يضع الكاميرا أمام الممثلين ويصوّر. طبعاً يبدو هذا الكلام من قبيل المغالاة، ولا سيما من مخرج اقتبس واحداً من أقوى وأجمل أفلامه، من أربع مسرحيات جمعها معاً لشكسبير وهو فيلم "فالستاف"، لكننا في الحقيقة إن دققنا في هذا الكلام، سنجد أن ويلز لم يبتعد عن الحقيقة كثيراً. ولعل الدليل الأوفى على هذا، هو الميل الدائم لدى السينمائيين إلى اقتباس أعمال شاعر الانكليز وكاتبهم الأعظم. فشكسبير لم يكتف بأن تنقل كل أعماله إلى الشاشة، بل تجاوز هذا كثيراً، إذ إن أعماله الرئيسة، ومعظم أعماله الثانوية أيضاً، نقلت عشرات المرات لكل منها. وعشرات المرات هذه لا تشمل سوى الجزء البارز من "جبل الجليد" حيث أن ثمة مقابل كل فيلم يحقق أو نص يقتبس، أعمالاً كثيرة لا تعلن عن نفسها أو عن انتسابها إلى أعمال شكسبير، بحيث يبدو من المستحيل وضع لائحة نهائية بما تدين به السينما – كل السينما – لشكسبير، في كل مكان وزمان.

وإذا كانت المراجع الأكثر موثوقية تتحدث عن نحو ٥٠٠ اقتباس رسمي ومعلن لأعمال شكسبيرية على الشاشة الكبيرة، فإن في امكاننا أن نفترض أن العدد الحقيقي قد يصل إلى ما بين ثلاثة آلاف وأربعة آلاف عمل، معلن أو غير معلن، بحيث يندر أن يوجد بلد لم ينتج السينمائيون من أبنائه أفلاماً تمتّ بصلة ما إلى شكسبير. ولئن كان - بالتالي - من المستحيل، وضع لائحة عالمية نهائية بالسينما الشكسبيرية، يمكن الاتكال على اللوائح الأكثر رسمية، أي التي تتحدث عن اقتباسات شكسبيرية صريحة ومعلنة في السينما، وبدءاً من الأعوام الأولى لولادة السينما، حيث تفيدنا المصادر المتنوعة أن أول دنو سينمائي من شكسبير كان في عام ١٨٩٨، حين صورت الكاميرات البدائية، والتي كان نتاجها لا يزال - طبعاً - صامتاً، أربعة مشاهد من مسرحية "الملك جان" كنوعٍ من الدعاية للمسرحية التي كانت تقدم على "مسرح صاحبة الجلالة" بدءاً من أيلول (سبتمبر) من ذلك العام. وبعد ذلك كرت السبحة، من دون توقف بدءاً مع سارة برنارد التي تنكرت في زي "هاملت" في شريط حقق عام ١٩٠٠، ثم غريفيث الذي حقق "ترويض النمرة" صامتاً عام ١٩٠٨، بعد سلسلة أعمال ايطالية وانكليزية في هذا المجال، وصولاً إلى أيامنا هذه حيث بالكاد يمضي موسم من دون أعمال شكسبيرية، صريحة أو خفية. أما أفضل الاقتباسات الشكسبيرية حتى اليوم، فقد وضعت فيها لوائح عدة يكاد يستشف منها نوع من الاجماع على أنها تلك التي حملت تواقيع أساطين الفن السينمائي من بيتر بروك ("مأساة هاملت" - ٢٠١٠- و"الملك لير" - ١٩٦٩ -) إلى أورسون ويلز (الذي على رغم كل الضجيج الشكسبيري الذي يحيط به، لم يحقق سوى اقتباسين من شكسبير، اضافة إلى توليفة "فالستاف"، (وهما الفيلم المغربي "عطيل" والرائعة الاسبانية" "ماكبث")، مروراً بلورانس اوليفييه (٣ أفلام) وأكيرا كوروساوا ("ران" - ١٩٨٥- و"قصر العنكبوت" ١٩٦٥، عن "لير" و"ماكبث" على التوالي)، وبخاصة أحدثهم الانكليزي الشكسبيري العريق كينيث برانا (ما لا يقل عن أربعة أعمال شكسبيرية مميزة) وبيتر غريناواي ("كتاب بروسبيرو"

عن "العاصفة" - ١٩٩١ -) وورومان بولانسكي وجوزيف مانكفتش، والايطالي فرانكو زيفريللي (الذي تبقى دائماً اقتباساته الشكسبيرية الأكثر شعبية ولا سيما منها "روميو وجولييت" و"ترويض النمرة")...

بعد هذا، يبقى سؤال: أي من مسرحيات شكسبير حظيت دائماً بالاهتمام الأكبر من السينمائيين من ناحية الاقبال على أفلمتها؟ الجواب بديهي: "روميو وجوليت" التي اقتبست، على الأقل ومنذ جورج ميلياس (١٩٠٢) إلى الاسترالي باز ليرمان (في "روميو+جوليت" - ١٩٩٦)، ما لا يقل عن ١٥٠ مرة، عدا مئات المرات غير المعلنة. تليها "هاملت" في نحو ١٢٠ اقتباساً مباشراً ومعلناً، في أكثر من ثلاثين بلداً. وتأتي بعد هذا "اوتيلو" (المعروفة عربياً بـــ "عطيل") في أكثر من ٤٠ اقتباساً، ثم ماكبث في ٤٠ اقتباساً أيضاً، فـــ "انطوان وكليوباترا" و"الملك لير" و"يوليوس قيصر" و"تاجر البندقية" في ما ما يتراوح بين ١٠ و١٥ اقتباساً لكل منهما، بعد "ترويض النمرة" التي اقتبست، وغالباً معصرنة، أكثر من ٢٠ مرة.

أما مسرحيات شكسبير حول فصول التاريخ البريطاني، فإنها، إذا كانت قد اقتبست مرات عدة لكل منها في انكلترا، لا يمكن توقع أن تكون قد حازت على عولمة حقيقية وهذا بديهي... على عكس حال الكوميديات التي، إذ اقتبست انكليزياً وعالمياً، كان من حظها في معظم الاحيان أن تؤخذ بعيداً من سياقها التاريخي الانكليزي لتحمّل أفكاراً وأزياءً غريبة عليها.

وإذا كان ثمة شيء يمكن أن نقوله في النهاية، فهو أن شكسبير، الراحل قروناً قبل اختراع الفن السابع، يبدو من خلال هذا السرد كله، وكأن فن السينما قد اخترع من أجله... وليس فقط بفضل ما وصفه أورسون ويلز به، ولا بفضل مئات الاقتباسات من أعماله، بل لأننا إذا بحثنا عن اسمه أو الصفة المرتبطة بهذا الاسم: شكسبير والشكسبيرية، لن نعدم أن نراهما ينطبقان، جوهرياً على القسم الأعظم من الأفلام الجادة في تاريخ الفن السابع، سواء أحملت أفكار شكسبير وموضوعاته أم لم تحملها.

سينما الأدب البوليسي: بدايات صامتة

وأنواع لا تنتهي عنوانها التشويق

إذا استثنينا بعض أبرز أفلام ألفريد هتشكوك وفريتز لانغ وغيرهما من كبار محققي الأفلام البوليسية والتشويقية، في سينما هوليوود، يمكننا أن نقول إن العدد الأكبر من أفلام هذا النوع إنما أتى مقتبساً من روايات سبق نشرها أفلمتها. ذلك أن الفن السابع، وخلال العقد الأول من عمره، بدايات القرن العشرين، بدا على رغم صمته، وكأنه فن ولد ليصوّر الحكايات المملوءة بالمجرمين والقتلى. بل لربما كان صمت السينما، عاملاً أساسياً في اهتمامها بأدب شعبي يقوم على الحركة أكثر كثيراً مما يقوم على الحوارات. في اختصار، إذاً، عرفت الآداب البوليسية طريقها إلى الشاشة الكبيرة، بسرعة... وكثافة تمكننا من أن نؤكد اليوم، بعد أكثر من مئة عام، أنه من النادر أن تطالعنا رواية بوليسية أو إجرامية لم تتحول إلى فيلم. بل ثمة روايات منها حُققت مرات عدة وفي لغات وبلدان عدة. فهل نضيف أن هذا اللون عرف دائماً من النجاح ما جعله أثيراً لدى السينمائيين، بخاصة أنه كان – ولا يزال – دائماً صنواً للسينما الذكية المشوقة، والمثيرة لفضول المشاهد؟ وهل نضيف أيضاً، ان عدداً لا بأس به من أفلام الموسم السينمائي العالمي الجديد، كما حال كل موسم، أفلام بوليسية في شكل أو آخر؟

نقول هذا أو نفكر طبعاً بأعمال تتراوح بين "نبي" للفرنسي جاك أوديار، و"أعداء الشعب" لمايكل مان (اللذين سبق عرضهما إما في الصالات أو في المهرجانات)، وبين "شرلوك هولمز" في مغامرته الجديدة، و"جزيرة

شاتر" لمارتن سكورسيزي عن رواية للكاتب المعاصر دنيس لاهان. والحقيقة أن استعراضاً لهذه الأفلام الأربعة، كفيل بأن يضعنا أمام أربعة من الفروع الأساسية لهذا النوع، الذي لا بد من أن نقول إنه نوع ذو فروع عدة. إذ هناك فيلم العصابات، وفيلم التحقيق في جريمة، وفيلم الرعب البوليسي الخالص، وحتى الفيلم البوليسي السيكولوجي، في انتظار اطلالة لفيلم أو فيلمين يتناولان حكاية السفاحين (القتلة بالجملة) وما شابه.

❖ فروع وأنواع

وهذا التنويع يقودنا، منطقياً، إلى القول إن النوع البوليسي يتفرع إلى كل هذه الأنواع، من دون أن يتحدّ في واحد منها، على رغم ان كثراً من نقاد النوع ومؤرخيه، طالبوا أحياناً بأن يعطى كل نوع استقلاليته. لكن الذين اعترضوا على هذا، كانت حجتهم الدائمة هي أننا لو شئنا منح هذا الاستقلال لوجدنا أنفسنا أمام عشرات الأسماء والفروع وفروع الفروع. ولم يكن هذا السجال الوحيد في هذا المجال، فالاسم الإجمالي نفسه كان ثمة خلاف دائم من حوله، حتى كان ما يشبه الاستقرار في النهاية على "الفيلم الأسود" Film Noir وهو اسم حملته في فرنسا سلسلة روايات بوليسية شعبية، فاستطابه أهل النوع في شتى اللغات، واستخدموه في صيغته الفرنسية تحديداً، من دون أن يعني هذا أن الفرنسيين هم مبتكرو النوع، لا أدباً ولا أفلاماً.

وتعزى البداية الأدبية للنوع الذي حمل قوانين الرواية أو القصة البوليسية، إلى ادغار آلن بو، حتى وإن كان في الإمكان العثور على سمات "بوليسية تحقيقية إجرامية" كثيرة في روايات تنتمي إلى ما قبل زمن آلن بو، بل حتى إلى العصور الوسطى. غير أن هذه تعتبر اليوم ارهاصات ما - قبل - تاريخ النوع. أما مع ادغار آلن بو، فإن الأدب البوليسي التشويقي عرف بداياته الشرعية. ومن هنا لم يكن غريباً أن تُقدم السينما الأميركية، عند بداياتها، وحين اكتشفت أن لديها امكانات حقيقية لنوع بوليسي متنوع، على

اقتباس عملين أساسيين من أعمال ادغار آلن بو، وهما "جرائم في شارع مورغ" و"سقوط منزل آل آشر". ولم تكف السينما منذ ذلك الحين عن اقتباس هذين العملين. غير أنهما لم يكونا، على روعتهما، سوى نقطتين في بحر لجوء السينما إلى هذا النوع من الأدب. وهو لجوء، سرعان ما انعكس طوال القرن العشرين، في ازدهار كتابة هذا النوع وفروعه، وصولاً إلى أعمال كبيرة نوعت عليه على مستوى الأدب الكبير، كما على مستوى السينما الكبيرة.

قد يكون في الامكان هنا ايراد اسمين: لوكينو فيسكونتي، الذي حين بدأ أوائل اربعينات القرن العشرين، تيار الواقعية الجديدة في السينما الإيطالية، اختار أن يقتبس رواية بوليسية اميركية شهيرة (هي "ساعي البريد يدق الباب دائماً مرتين" لجيمس كين) كأساس لفيلم اجتماعي - بوليسي - لا يزال حياً حتى اليوم، وأومبرتو ايكو، الذي حين قرر التحول موقتاً من الكتابة العلمية الألسنية، إلى الكتابة الروائية، كتب رائعته "اسم الوردة" التي، هي أصلاً رواية تاريخية تدور أحداثها في دير في القرون الوسطى، لكنها - أكثر من هذا - رواية بوليسية تنتمي إلى عوالم شرلوك هولمز. ويقيناً أن جانبها البوليسي هذا هو الذي راق لجمهور السينما العريض، حين أفلم الفرنسي جان - جاك آنو، الرواية.

❖ في كل مكان

والحقيقة أننا ما أوردنا هذين النموذجين إلا للإشارة إلى أن ليس من حق أحد أن ينظر باستخفاف إلى هذا النوع... ويمكننا أن نضيف هنا أنه إذا كان ألفريد هتشكوك يعتبر صاحب مكانة أولى في سلّم تراتبية مخرجي السينما في كل مكان وزمان، فإنما يعزى الفضل في هذا إلى تزعمه السينما البوليسية - التشويقية - الإجرامية، ونهله، بين الحين والآخر من أعمال أدبية في هذه المجالات.

بعد هذا، هل يمكننا حقاً، ان نضع لائحة بالأعمال "البوليسية" التي اقتبستها السينما في أفلامها؟ مستحيل، لأن مثل هذه اللائحة ستضم ما يقارب العشرة آلاف فيلم... وهو عدد لا يقل إلا قليلاً عن عدد الروايات والقصص البوليسية التي صدرت منذ فجر الكتابة.

في هذا الإطار من الصعب أن نقول إن ثمة سينما بلد ما، تتميز عن سينما بلد آخر. ففي كل السينمات وفي كل اللغات، توجد أعمال كثيرة تنتمي إلى النوع وفروعه... بل حتى ثمة أفلام قد لا تبدو، للوهلة الأولى منتمية اليه، سنغير رأينا في ذلك لو تبحرّنا فيها. فـ "المغامرة" لأنطونيوني، وبعض أفلام برغمان، وجزء أساس في سينما فيلليني وتاركوفسكي، ليست أفلاماً بوليسية، للوهلة الأولى فقط. ولكن، قبل أن يخيل إلى القارئ أن كل فيلم من أفلام تاريخ السينما فيه جانب بوليسي ما، نسارع إلى القول إن ما نود الحديث عنه، انما هو تلك السينما البولسية (فيلم نوار) الخالصة، والتي اغتنت السينما بالنهل فيها في شكل واضح وصريح، من الأدب البوليسي (رومان نوار)...

وهذه السينما لها أسماء مخرجين محددين، ولكن أيضاً أسماء كتّاب محددين، لعل أشهرهم، إن وضعنا جانباً قيماً راسخة ما - قبل - سينمائية (أغاثا كريستي، آلن بو نفسه، سير آرثر كونان دويل، موريس لوبلان)، رايموند تشاندلر وداشيل هاميت ، الكاتبان الأميركيان الكبيران اللذان جرا وراءهما سلسلة طويلة عريضة من كتّاب أميركيين، وغير أميركيين ينتمون إلى القرن العشرين وربطوا أنفسهم بعلاقات واضحة مع السينما، من جيمس كين وإريك آمبلر وإد ماكبين وهوراس ماكوي، إلى جيمس الروي وباتريشيا هايسميث (التي حقق اللبناني الراحل مارون بغدادي فيلماً تلفزيونياً مدهشاً، عن واحدة من قصصها)، وجورج سيمينون) الفرنسي - البلجيكي الذي يدين له فن السينما بأكثر من ٢٠٠ فيلم حققت عن نحو ١٥٠ رواية له في بلدان عدة) وبوالو - نارسجاك، الثنائي الفرنسي، الذي وصلت أعماله إلى خارج حدود فرنسا، وصاحب رواية "من بين الأموات" التي تحولت على يد ألفريد

هتشكوك إلى واحد من أعظم أعماله ("فرتيغو"). فهل علينا هنا أن نستطرد لنتحدث عن مرحلة ما من حياة وانتاج كاتب كبير مثل ويليام فولكنر، او حتى ارنست همنغواي...؟

❖ الليل المرأة والمدينة

قلنا أعلاه إن من المستحيل وضع لائحة نهائية. ولكن، في المقابل، قد يكون ممكناً، الآن، بعد هذا الحديث، التوقف عند فروع أساسية للنوع نفسه لنجملها كما يلي، في ارتباطها مع صورتها السينمائية، ما قد يلقي ضوءاً كاشفاً وأساسياً على "سرّ" العلاقة، الوثيقة إلى حد مدهش، التي قامت بين "الأدب البوليسي" بكل تنويعاته، وفن السينما، بكل تنويعاته أيضاً. فإذا كان هناك الفيلم والأدب البوليسي في شكل عام، فإن هناك الفيلم والأدب الإجرامي الذي يقوم على جريمة مطلوب التحقيق فيها، وهذا هو النوع الأكثر رواجاً ونجاحاً، والذي، إذا كان وجد بداياته في أدب ادغار آلن بو، فإن علاماته الأساسية، أدباً كانت أو أفلاماً، ظلت تحمل أسماء شرلوك هولمز وبوارو، ثم قسيس تشسترتون، القسيس براون، قبل أن تصل إلى سام سباد (لدى داشيل هاميت) وكابتن ميغري (لدى سيمنون) ومارلو (لدى رايموند تتشاندلر)... وغيرهم.

في ظل هذا النوع يأتي أدب وأفلام القتلة بالتسلسل، السفاحين، الذين ساروا دائماً على خطى جاك سفاح لندن، ليصلوا الذروة وقبل الفائت مع "زودياك" دافيد فينشر، وحلاق تيم بورتون ("سويني"). وهناك حكايات المجرمين المشهورين (آل كابوني، وديلنغر... الخ) من الذين انطلقوا من الواقع، الأميركي خصوصاً، ليصلوا إلى الأدب ثم إلى السينما. وهؤلاء يمكن أن نضيف اليهم الفرنسي جاك مسرين، الذي حُقِّق فيلمان عنه، العام الفائت

في فرنسا. أما كابوني، فيبقى فيلم هاوارد هاوكس "سكيرفيس" عنه، واحداً من قمم النوع، حتى وإن كان ينافسه آخر بالعنوان نفسه، مع اختلاف في التفاصيل، حققه دي بالما قبل سنوات من تمثيل آل باتشينو، علماً أن ديلنغر هو "بطل" "أعداء الشعب، رائعة مايكل مان من بطولة جوني ديب.

ويبقى هنا، الجانب الآخر من الموضوع: ما الذي يفتن في السينما البوليسية المستقاة من أدب النوع وتنوعاته؟ التشويق في الدرجة الأولى... وفي الدرجة الثانية، كما يقول هتشكوك دائماً: حب التلصص على حيوات الآخرين وربما على مآسيهم، من مقعد آمن. ثم هناك المناخ: المدينة الليلية غالباً، المرأة الفتاكة، المطاردة، لعبة التورية، الثأر للضحية. ولكن أكثر من هذا كله، تلك السلطة القائمة على الذكاء والمعرفة، والتي يتمتع بها التحري... أو من يكشف النقاب عن الحقيقة في نهاية الأمر.

غير أن هذه كلها ليست سوى بعض العناصر، ذلك ان الأدب البوليسي - الوالد الشرعي للسينما البوليسية - يكاد في تنويعاته وتفرعاته، يطاول كل الأنواع الأدبية، غوصاً في الزمن حتى الإلياذة وربما غلغامش أيضاً. ولا شك في ان التعمق في هذا يحتاج دراسات طويلة لا يتسع لها المكان هنا... فيما يتسع للإشارة إلى أهم ما نقوله، إن النوع البوليسي، ربما يتمتع بميزة تجعله نوعاً لا يغيب حتى ولو غابت بقية الأنواع.

❖ هاميت: ابتكر التحري اللئيم وسجنه ماكارثي

إذا كان تحقيق روايات تنتمي إلى الأدب الكبير، مثل "في قلب الظلمات" لكونراد، أو "على الطريق" لجاك كيرواك، أو حتى "البحث عن الزمن الضائع" لبروست شكل دائماً حلماً وهاجساً لدى بعض كبار مبدعي السينما، فإن هناك، على الأقل، رواية بوليسية تشكل نفس هذا الحلم والهاجس، لعدد من السينمائيين البارزين. هذه الرواية هي "الحصاد الأحمر" لداشيل هاميت، التي حلم بأفلمتها مبدعون من طينة برتولوتشي وكوبولا، وحتى ستانلي

كوبريك. وكاتب هذه الرواية داشيل هاميت كان دائماً من المندهشين إزاء هذا الواقع، هو الذي كان يقول في آخر أيامه: "ما الذي يدفع سينمائيين كباراً إلى الرغبة في العودة إلى روايتي القديمة هذه؟ ترى ألا يعرفون أن فيلماً اقتبس عنها في العام التالي لظهورها... وانتهى الأمر؟". وهذا الكلام كان صحيحاً من الناحية النظرية، لكن مع الوقت، وبعد أن صدرت أعمال أخرى، وأساسية لهذا الكاتب، الذي كان مقلاً على أية حال، ثم على ضوء حياته المتقلبة، والتي كانت من التعقيد إلى درجة ان فيم فندرز حقق فيلماً عنها انتجه فرانسيس فورد كوبولا، وأخيراً على ضوء مشاكل هذا الكاتب مع اللجنة الماكارثية وشيوعيته المعلنة، كان من الطبيعي لأعمال داشيل هاميت أن تتخذ بعداً آخر يغري كبار المخرجين.

مهما يكن، فإن إغراء أدب هاميت البوليسي لهؤلاء الكبار لم يكن جديداً، إذ نعرف أن بدايات هذه الشهرة كانت حين حقق جون هستون عام ١٩٤١، واحداً من أقوى أفلامه انطلاقاً من رواية هاميت "الصقر المالطي"، التي حققت مرات قبل هستون وبعده، لكن نسخة هذا الأخير تبدو النموذج الذي يحتذى في عالم فيلم التحري، القائم على التركيز على الحالة السيكولوجية لرجل التحري نفسه (سام سباد) – همفري بوغارت –، وأيضاً على خلفية الفساد الاجتماعي المستشري في عالم بورجوازية رأس المال الأميركية.

ولم تكن هذه الخلفية صدفة أو زينة في أدب هاميت الذي اكتشف القضية الاجتماعية الأميركية باكراً، وجعلها عنصراً أساسياً في أدبه، حتى ولو غلب عليه الطابع البوليسي، وطيفاً مهيمناً على حياته التي يرويها لنا الآن كتاب شيق عنوانه "داشيل هاميت، والدي" وضعته ابنته جو لتروي فيه كواليس حياة ذلك الرجل الذي كتب قليلاً وعاش قليلاً، لكنه شرب كثيراً وتزوج أكثر وعشق أكثر وأكثر، وكانت الأساسية بين نسائه الكاتبة ليليان هيلمان، الشيوعية الأميركية العريقة التي أمضت حياتها كلها في الكتابة

النضالية المشاكسة على يقينات المجتمع الأميركي. ويقال عادة إن ليليان (صاحبة "الذئاب الصغيرة" و"جوليا"... وعدد كبير من مسرحيات اجتماعية) كانت الملهم الفكري الأساس لداشيل هاميت في معظم أعماله، وهي أعمال نقلت إلى السينما مرات ومرات، ومن أبرزها، إلى جانب "الصقر المالطي": "الرجل النحيل" و"المفتاح الزجاجي"... علماً أن داشيل هاميت، مثله في هذا مثل زميله رايموند تشاندلر، وقع ذات حقبة من حياته تحت سطوة هوليوود التي وظفته كاتب سيناريو انطلاقاً من نصوص لآخرين، قبل أن يهرب منها مرتعباً.

ومن هنا تحمل اسمه أفلام بوليسية واجتماعية عدة منها "شوارع المدينة" من اخراج روبن ماموليان (١٩٣١) و"مستر دايناميت" (١٩٣٥) و"ما بعد الرجل النحيل" (١٩٣٦) و"رجل نحيل آخر" (١٩٣٩) وأخيراً "راقبوا المطر" الذي كتبه شراكة مع ليليان هيلمان، فكان الفيلم الذي عرّضه لاضطهاد الماكارثية، وجعله يسجن ستة أشهر بتهمة "عدم التعاون مع لجنة النشاطات المعادية لأميركا".

وهاميت الذي عاش آخر أيامه مدمناً مريضاً، ولد العام ١٨٩٤، ليرحل العام ١٩٦١... وهو ولد في ماريلاند ابناً لمزارع خاض الشأن السياسي. وهو درس في بالتيمور، لكنه اضطر لترك الدراسة باكراً كي يعيل أسرته إثر رحيل والده. أما أدبه البوليسي فقد بدأ يظهر على شكل قصص قصيرة منذ العام ١٩٢٣، لكن شخصية سام سباد، الذي سيصبح النمط الذي يبني عليه كتّاب أميركيون، وغير أميركيين، كثر، تحريييهم (مايك هامر، فيليب مارلو...) هي شخصية الصموت الغامض واللئيم، المحب للشراب والنساء، انما من دون أن يفقده هذان وعيه. أما أولى روايات داشيل هاميت الكبرى فكانت "الحصاد الأحمر" التي تتخذ السمات البوليسية، لكنها في أعماقها رواية عن الفساد السياسي وتحكم العصابات في القرارات الاجتماعية.

❖ «السبات العميق» أيقظ السينما البوليسية

اذا سُئلت مجموعة من كبار نقاد السينما العالميين ومؤرخيها عن الفيلمين اللذين يعتبران قمة القمم في السينما البوليسية الأميركية سيكون الجواب مشتركاً: "الصقر المالطي" عن رواية داشيل هاميت، و"السبات العميق" عن رواية رايموند تشاندلر. والحقيقة أن هذه ليست المرة الأولى أو الوحيدة التي يرتبط فيها معاً اسما هذين الكاتبين المتعاصرين تقريباً، واللذين كانا يعرفان بعضهما بعضاً، من دون أن تصل العلاقة بينهما إلى مستوى الصداقة.

ولعل في إمكاننا ان نقول هنا، أن ثمة الكثير من التشابه في المسار المهني للاثنين، حتى وإن كان هاميت قد ركز أكثر على البعد الاجتماعي، بل السياسي لأعماله. في المقابل كان تشاندلر، أكثر تقنية وأكثر حرفية، ناهيك بأنه - على عكس هاميت - لم يضيع وقته، بل صرف معظمه في الكتابة: كتابة الرواية والقصص والمقالات والسيناريوات والرسائل، إضافة إلى الكتابة النظرية، إلى درجة أنه إذا كان هاميت منسياً بعض الشيء اليوم، فإن تشاندلر لا يزال حاضراً... ولنضف إلى هذا أنه في مقابل الدزينة من الأفلام التي حققت انطلاقاً من روايات أو سيناريوات تحمل توقيع هاميت، تحمل اسم تشاندلر دزينتان، عدا عن السيناريوات الهوليوودية التي كتبها حين وظفته - واضطهدته كما فعلت مع غيره - كاتباً بأجر أسبوعي، ولم يجد سبباً حتى ليجعله يضع توقيعه عليها.

وإذا كان هاميت قد تغاضى عن ذكر حكايته مع هوليوود، فإن تشاندلر تفنن في رواية حكايته الخاصة، إلى درجة أن الأخوين اثيل وجويل كون، حين كتبا سيناريو فيلمهما "بارتون فنك" عن آلام كاتب في هوليوود، كانت حكاية تشاندلر مع مصنع الأحلام هذا، في خلفية سيرة الشخصية الرئيسة في الفيلم. بالنسبة إلى تشاندلر، كانت المرحلة الهوليوودية أساسية ، ولكن

هوليوود كانت أساسية كذلك في ازدهار أدبه. وإذا كان كبار هوليوود قد انجذبوا – أساساً – إلى عمل واحد من أعمال هاميت، فإن أعمالاً كثيرة من كتابة تشاندلر فتنت هؤلاء الكبار، كما أنه أثار الإعجاب حتى ككاتب سيناريو عن نصوص ليست له. وهتشكوك لم يكن بعيداً من الصواب حين ظل يعتبر السيناريو الذي كتبه تشاندلر له عن رواية "غريبان في قطار" لباتريشيا هايسميث، واحداً من أقوى السيناريوات التي اشتغل عليها.

ونعود إلى روايات هذا الكاتب التي أفلمت، وهي تقريباً معظم رواياته بدءاً بـــ "السبات العميق"، وصولاً إلى "الوداع الطويل" التي لم يتردد مخرج شديد الخصوصية، مثل الراحل روبرت آلتمان في أفلمتها حين أراد أن يستخدم في فيلم يسخر فيه من تحريي هوليوود وسينماها، شخصية مبتكرة وشهيرة... والحقيقة أن هوليوود لم تكتف بأفلمة روايات تشاندلر الكبرى والطويلة، وعددها ثمانية (تلعب شخصية التحري النيويوركي الخاص فيليب مارلو الدور المحوري فيها)، بل أفلمت عدداً كبيراً من قصصه القصيرة التي كان نشر أولاها وعنوانها "المبتزون لا يطلقون النار" عام ١٩٣٣، بعد سنوات من بدء هاميت في نشر قصصه القصيرة، وفي المجلة نفسها "بلوماسك" (القناع الأزرق). ومع هذا تظل "السبات العميق" التي أخرج هاوارد هاوكس، الفيلم المقتبس عنها عام ١٩٤٦، أشهر الأفلام المأخوذة عن تشاندلر، من دون أن ننسى هنا أن السيناريو كان من كتابة ويليام فولكنر الذي نعرف أنه شارك تشاندلر وكذلك كليفورد اودتس، مغامرتهما الهوليوودية البائسة.

ورايموند تشاندلر، الذي ماثلت نهايته، في الشراب والمرض، نهاية زميله داشيل هاميت، كان ولد عام ١٨٨٨ في شيكاغو (ليرحل عام ١٩٥٩ في كاليفورنيا)، لكنه ارتحل لزمن إلى إرلندا وهو طفل، إذ هرّبته أمه من

قسوة والده السكير وسطوته. وبعد ذلك، حين جاوز سن المراهقة تنقل بين برلين ولندن ما سيعطي أدبه، لاحقاً، صبغة أوروبية، واشتغل في تلك المرحلة محققاً صحافياً. وهو في عام ١٩١٢، إذ ورث ثروة ما عن عم له، عاد إلى الولايات المتحدة حيث عاش لفترة في لوس انجيليس، ثم انخرط في الحرب العالمية الأولى جندياً، ليعود منها موظفاً لعام أو عامين في شركة نفط، سرعان ما تركها ليتفرغ للكتابة و... للغراميات النسائية، حتى وإن كانت اثنتان من "نساء حياته" (هما أرملة جورج اورويل، وزوجة ستيفن سبندر) ستزعمان بعد موته أنه كان مثلي الجنس... وهو أمر يتناقض بالطبع مع "فحولة" بطله مارلو، الذي سيقال دائماً إنه صوّره على... شاكلته.

الحرب الباردة ويقظة الضمير

وأبطال الخوارق في أفلام التجسس

ربما لا نكون بعيدين كثيراً من الحقيقة إن قلنا ان أدب الجاسوسية، كان الأدب الأقرب إلى السينما دائماً، ومنذ بدايات السينما. وآية ذلك أن من النادر أن نجد اليوم رواية من هذا النوع لم تحوّل إلى فيلم أو أكثر، على مدى القرن ونيّف اللذين بلغهما عمر الفن السابع. كما اننا من النادر ان نجد فيلم تجسس سينمائياً غير مأخوذ من رواية أو قصة نُشرت قبل ظهوره. ولعل في إمكاننا أن نجد الأمرين طبيعيين. فمن ناحية يتمتع أدب الجاسوسية بقدر من التشويق وبأبعاد بصرية ومواضيع سياسية وصراعية، وملامح غموض تجعله صالحاً كي يُحول إلى أعمال بصرية (السينما أولاً، ثم التلفزة)، ومن ناحية أخرى، نعرف أن عدداً كبيراً من روايات التجسس وقصصه أُخذ من الواقع منوعاً عليه، لاعباً فيه، وغالباً على يد كتّاب كان سبق لمعظمهم أن خاضوا مهنة التجسس في شكل أو في آخر، ولا سيما في بريطانيا والولايات المتحدة، بحيث أن غزارة هؤلاء الكتابية معطوفة على تجاربهم الشخصية، إضافة إلى ما نمّاه لديهم عملهم التجسسي من قدرة على التخيل والاستنباط، كل هذا جعل الكتّاب بالكاد يتركون شيئاً - أو موضوعاً، أو مواصفات - لسينمائيين يحاولون اختلاق مواضيعهم للسينما مباشرة. ولنضف إلى هذا ايضاً، أن غموض لعبة التجسس، والتشويق الذي تتركه لدى القارئ، يخلفان لدى هذا الأخير، لعبة تصوّر بصرية تجعله قادراً على خوض اللعبة التي تنقل الأحداث والشخصيات من حيز التلقي اللغوي، إلى حيز التلقي البصري... ما يسهل عليه تقبل الفيلم.

❖ وعي سياسي

كل هذا جعل إقبال السينمائيين على روايات التجسس، الحقيقية أو المتخيلة، أمراً مفهوماً، بل طبيعياً، بخاصة ان القرن العشرين، الذي يعتبر في شكل أو في آخر، قرن السياسة بامتياز، خلّف لدى مئات الملايين من البشر، نوعاً من الفرز والوعي السياسيين، سهّل لعبة التلقي على أساس أن سينما التجسس هي في غالبية الأحوال، سينما سياسية، ولا سيما في ما يتعلق بالصراعات الكبرى التي عرفها القرن العشرون: بين النازية والعالمين الاشتراكي والغربي، ثم بين المعسكر الشرقي (الاتحاد السوفياتي وتوابعه) والمعسكر الغربي في مرحلة لاحقة. وبعد ذلك بين العالم والإرهاب... مروراً بالحروب الكثيرة، التي كان جانبها الاستخباراتي يضاهي في أهميته جانبها العسكري.

كل هذا... وغيره أيضاً، صنع نوع السينما الجاسوسية وربطها بأدب التجسس بحيث صار الاثنان واحداً أو عنصرين يتكاملان تماماً. ولعل ملاحظة أساسية تفرض نفسها هنا، وهي أن التضافر بين أدب التجسس وسينما التجسس، رجح في معظم الحالات اسم الكاتب على اسم المخرج، ولا سيما بالنسبة إلى الأفلام الكبيرة الأساسية... وعلى وجه الخصوص في ما يتعلق بالنصوص الكبرى، التي كتبها كتّاب كانوا في شكل أو في آخر عملاء سابقين... او دائمين حتى. إذ فيما ينسى كثر أسماء مخرجي "الرجل الثالث" و"الجاسوس الذي أتى من الصقيع" أو "خياط باناما" أو "الأميركي الهادئ"... يعرف الجمهور اسمي جون لوكاريه وغراهام غرين (صاحبي الروايات الأصلية) .

❖ جواسيس من كل مكان

بعد هذا، لا بد من التساؤل: ما هو العدد الإجمالي للأفلام المأخوذة عن روايات أو قصص جاسوسية؟ يقيناً أن الجواب الوحيد الممكن هو: أنه على

عدد النصوص الجاسوسية التي صدرت في القرن العشرين تقريباً. وإذا كان من المنطقي القول إن من الصعب على أحد أن يحصي القصص والروايات، وحتى الكتب التي تؤرخ لجواسيس حقيقيين، فمن المنطقي كذلك الافتراض أن من الصعب تحديد العدد. ومع هذا، قد يجازف المرء ليقول، إن العدد بالآلاف. وإذا كان في وسع مؤرخ أن يقول ان العدد الأكبر من هذه الأفلام - الآتية، بخاصة، من اميركا وبريطانيا، ولكن ايضاً، من سينمات كثيرة أخرى في العالم، وحتى من السينما المصرية التي قدمت في هذا المجال إسهامات لا بأس بها، من "كشف المستور" للراحل عاطف الطيب، إلى "دموع في عيون وقحة" و"الصعود إلى الهاوية" - حقق في عروضه نجاحات لافتة، فإن في الإمكان القول ايضاً، ان النجاحات الكبرى، وإذا استثنينا ظاهرات مثل أفلام جيمس بوند وغيره من العملاء الخارقين، كانت متطابقة مع اختيارات نقاد ومؤرخين تتحدث عن افلام جاسوسية مميزة. وفي شكل عام، يختار هؤلاء، من بين ألوف الأفلام، ما لا يزيد عن مئة فيلم يعتبرونها الأفضل... ويجدر القول هنا إنها ليست كلها من الأعمال التي حققت ما كانت تستحقه من نجاح جماهيري، لكنها عاشت كلها ولا تزال، بعد أن نسيت أعمال كثيرة، من هذا النوع، شوهدت من قبل عشرات الملايين.

أما من بين هذه الأفلام المئة، فإن ثمة ما لا يقل عن ثلاثين فيلماً، تعتبر عادة، من بين أعظم الأعمال السينمائية في تاريخ الفن السابع. ولأن ليس في الإمكان هنا، في مثل هذه العجالة، أن نورد أية لوائح كاملة بأسماء هذه الأفلام ومواضيعها، قد يكون كافياً، إجمال أمرها في بضعة سطور.

ففي المقام الأول هناك، بالطبع، بين الأفلام العشرة الأفضل في هذا النوع، فيلم "الجاسوس الآتي من الصقيع" عن أولى روايات جون لوكاريه (١٩٦٥) ومن لوكاريه أيضاً افلام عدة أخرى، يمكن التوقف من بينها عند "الفتاة ذات الطبل" و"الجنيناتي الدؤوب". في المقابل كان ألفريد هيتشكوك، على رغم ارتباط اسمه بأفلام التشويق البوليسية، مهتماً بسينما التجسس،

وعلى الأقل خلال مرحلتين من مساره المهني: قبيل الحرب العالمية الثانية وأثناءها (حين حقق بخاصة أفلاماً ضد النازية وعملائها من أبرزها "الدرجات الـ ٣٩" و"السيدة تختفي")، ثم لاحقاً خلال الحرب الباردة، حيث حقق افلام تجسس يعتبر بعضها ("شمالاً بشمال غرب" و"الستارة الممزقة") علامات في تاريخ النوع. علماً أن كثراً يضعون "الدرجات الـ ٣٩" و"شمالاً بشمال غرب" في مقدم أفلام النوع.

وفي شكل عام، إذا كانت افلام جيمس بوند لا تلقى حظوة فنية لدى النقاد والمؤرخين، فإن ثمة من بينها، فيلماً واحداً على الأقل يلقى هذه الحظوة ويصنّف بين افضل عشرة أفلام تجسس في تاريخ النوع، وهذا الفيلم هو "من روسيا مع اطيب التمنيات" (١٩٦٢). وفي الإطار نفسه تأتي طبعتا فيلم "المرشح المنشوري" (الأولى من إنتاج عام ١٩٦٢، بإخراج مميز من جون فرانكنهايمر، والثانية من إنتاج عام ٢٠٠٤، بإخراج جوناثان ديم)، عن رواية نشرها ريتشارد كوندون عام ١٩٥٠، لتحتلا مكانة مميزة، علماً أن الطبعة الأولى، والتي قام ببطولتها فرانك سيناترا، اعتبرت نوعاً من التنبؤ بمؤامرة حيكت لاغتيال جون كنيدي...

❖ طرافة وحب

وفي سياق يدنو كثيراً من عوالم هتشكوك التي يختلط فيها التجسس بالطرافة والحب، يأتي فيلم "شاراد" لستانلي دونان تنويعاً لطيفاً على النوع، فيما يأتي "عميلنا فلينت" (من بطولة جيمس كوبرن) تنويعاً طريفاً وذكياً على جيمس بوند. وفي مجال آخر، ضمن إطار افلام أتت دائماً لتفضح ممارسات الـ "سي آي إي" يمكن التوقف عند فيلم سيدني بولاك المميز "أيام الكوندور الثلاثة" (١٩٧٥) الذي وفر لروبرت ردفورد، واحداً من افضل أدواره، حيث افتتح سلسلة شخصيات تتمرد على وكالة الاستخبارات الأميركية فتسعى هذه إلى التخلص منها، بعدما استنفدت خدماتها وأوقعتها في حيرة ومأساة ضمير إزاء هذه المهنة.

واستقاء من الواقع التاريخي، يأتي فيلم "يوم ابن آوى" من إخراج فرد زينمان، ليتحدث عام ١٩٧٣، انطلاقاً من رواية مميزة لفردريك فورسايت، عن محاولة دبّرت بالتعاون بين الاستخبارات الأميركية وعصابات اليمين المتطرف الفرنسي لاغتيال الجنرال ديغول. وهي واقعة حقيقية حتى وإن كانت الصياغة الروائية اشتغلت عليها في شكل جعلها أقرب، في التفاصيل، إلى العمل التخييلي.

ومن زمن أقرب إلينا، تصلنا ثلاثيتان تمتان إلى النوع بصلة نسب قوية، بل بالأحرى، تحاول كل منهما على طريقتها أن تجدد في عدد من الأنواع مازجة في ما بينها. الثلاثية الأولى من كتابة توم غلانسي وتتألف من الأفلام "صيد أكتوبر الحمراء" (١٩٩٠) و"ألعاب وطنية" (١٩٩٢) و"قمة المخاوف" (٢٠٠٢)... ومن المعروف ان هذه الأفلام الثلاثة تنوع على موضوعات الحرب الباردة، ومحاولات إيذاء الوطن الأميركي بتناول قمته - الرئاسة - اغتيالاً، أو الإرهاب الدولي، متتبعة بأسلوب مشوق، الأحداث السياسية الكبرى، عند نهايات القرن العشرين. أما الثلاثية الثانية فهي تلك التي تتابع مغامرات جاسون بورن (يقوم بالدور في شكل استثنائي مات ديمون)، عبر قصص لروبرت ليدلام. هذه الثلاثية تكاد، انطلاقاً من شخصية بورن وموقعه وأزمته، تنتمي في آن معاً، إلى افضل ما في جيمس بوند، متوغلة في الوقت نفسه في عمق أعماق شخصيات سمايلي (لوكاريه) وكذلك بطل "أيام الكوندور الثلاثة"...

طبعاً، يمكن الإيغال في هذا السرد إلى ما لا نهاية، لكن الحيز يتوقف بنا هنا. إنما بعد ان نذكر فيلماً يعتبره كثر قمة القمم في هذا النوع، وهو "الرجل الثالث" الذي يعتقد كثر أنه من إخراج أورسون ويلز، لكنه في الحقيقة، فقط، منْ تمثيل هذا الأخير... ومن إخراج كارول ريد. والواقع أن ثمة، في صدد هذا الفيلم، سوء تفاهم آخر. فهو، إذ يحمل اسم غراهام غرين ككاتب، يجعل كثراً يعتقدون أن الفيلم مأخوذ من رواية لصاحب "عميلنا في

هافانا" و"الأميركي الهادئ"... لكنه في الحقيقة نص كتبه غرين خصوصاً للسينما، ثم عاد بعد ذلك وصاغه في رواية. وكما نعرف، فإن هذا الفيلم، الذي حقق عام ١٩٤٩، كان أول تدخل سينمائي حقيقي في الحرب الباردة وتدور أحداثه في فيينا، من حول أحداث شخصية واستخباراتية وسياسية يؤهله تشابكها ومناخه المعتم وغموضه وألغازه، لأن يعتبر واحداً من أعظم إسهامات الأدب التجسسي في تاريخ الفن السابع.

❖ غرين ولوكاريه: العملاء إلى الأدب الكبير

إذا كان جيمس بوند، بالأفلام التي كان، ولا يزال، هو شخصيتها الرئيسة، قد وضع مقاييس، لا علاقة لها بالواقع، للجاسوس ومهنته، فإن ثمة "جواسيس" في تاريخ الأدب والسينما، يبتعدون من جيمس بوند وشطحاته، بعد هؤلاء من الواقع، ما يدفع إلى القول - استطراداً - إن هؤلاء الجواسيس، ينتمون مباشرة إن لم يكن إلى الواقع الكلي لحياة الجواسيس وممارساتهم، فعلى الأقل إلى واقع ما، يمكننا أن نقول إن سادة الكتابة الذين "ابتدعوهم" وعلى رأسهم غراهام غرين وجون لوكاريه، إنما خلقوا شخصيات وآداباً تنتمي إلى الأدب الكبير. فجواسيس لوكاريه وغرين، على سبيل المثال، هم كائنات تفكر وتحزن وتتأمل الأمور بعمق، وتنتفض على واقعها وتحاول أن تبرر تاريخها إن لم تتمكن من تبديله. ويقيناً أننا في هذا المجال نبدو وكأننا نصف جورج سمايلي ("بطل" الكثير من روايات لوكاريه) أو الشخصيات المحورية في أعمال كبيرة لغراهام غرين (مثل "عميلنا في هافانا" أو "الأميركي الهادئ" أو، حتى، "العامل الإنساني").

وفي هذا الإطار لن يكون مجدياً، بالطبع، أن نبرر هذه الفوارق، بين عملاء لوكاريه وغرين وعميل ايان فليمنغ (جيمس بوند في أكثر من عشرين مغامرة...)، بكون لوكاريه وغرين عاشا تجارب حقيقية في أحضان أجهزة الاستخبارات البريطانية، ذلك أن ما ينطبق على هذين، هنا، ينطبق أيضاً

على فليمنغ، بل حتى يمكننا أن نقول إن فليمنغ كان أكثر انتماء إلى استخبارات لندن من زميليه، اللذين كانت فترة خدمة كل منهما أقصر من فترة خدمته بكثير. المسألة هنا هي أنه فيما راح كل من لوكاريه وغرين – وزملاء كتاب، خاضوا مثلهما تجربة العمل الاستخباراتي قبل الانصراف إلى الكتابة، من أمثال انطوني بارغس ولورانس داريل، وسامرست موم – ، إذاً فيما راح هؤلاء يستخلصون من عملهم تجارب انسانية عميقة أوصلت أدبهم إلى التميز في تحليل، ليس ما يقوم به عملاؤهم، بل تأثير ما يقومون به في شخصياتهم، كان فليمنغ ينظر إلى سطح الأمور، مركزاً على البطولات الخارقة، والمغامرات النسائية، وخوض الألعاب التقنية، لدى بطله الوحيد الأوحد، جيمس بوند.

طبعاً لن يبدل من واقع الحال والتحليل، هنا، كون أفلام جيمس بوند كانت هي المنتصرة، استطراداً لانتصار رواياته، في الذائقة الشعبية، فيما بقيت الأعمال المنتمية إلى لوكاريه وغرين ورفاقهما، أعمالاً نخبوية، وخاسرة من ناحية الإقبال الجماهيري غالباً. فالجمهور العريض له تفضيلاته، وهي نادراً ما التقت مع الأبعاد التي يقدمها الأدب الكبير... ما يعيدنا هنا إلى مسألة "الصراع" بين أدبين وأسلوبين، إن لم يكن بين نوعين. ومع هذا، إذا ما تأملنا تاريخ السينما، سنلاحظ بسرعة كيف أن ثمة مكاناً مميزاً لأعمال مثل "الرجل الثالث" (من كتابة غراهام غرين واخراج كارول ريد) و"الجاسوس الآتي من الصقيع" (من كتابة جون لوكاريه، واخراج مارتن ريت) تفوق عشرات المرات أي مكانة تعطى لأي فيلم جيمس – بوندي. ومن المؤكد أن يذكرنا هذا دائماً، بأن كاتباً كبيراً مثل غراهام غرين، كان يريحه أن يكتب عن العملاء – ودائماً من منطلق انساني، وصولاً، مثلاً، إلى روايته "العامل الإنساني" التي صاغ بطلها على شاكلة الجاسوس الحقيقي كيم فيلبي الذي كان صديقاً له ذات يوم –، كما كان يريحه أن يكتب روايات أخرى عن الإيمان والسلطة والقدر. كتابة روايات الجاسوسية بالنسبة إلى غرين، كانت جزءاً من

مسار أدبي طويل. وعند مستوى يقترب من هذا، يقف جون لوكاريه، الذي، إذا كانت رواياته الأولى قد كتبت في خضم الحرب الباردة، لتطرح، من خلال مغامرات شيقة وعلاقات انسانية، أسئلة قلقة حول السياسة ولعبة الجاسوسية والضمائر المعذبة، فإنه وبعد أن انتهت الحرب الباردة، وإذ راح النقاد يتساءلون بعد ان انهارت الخلفية التي بنى عليها متن عمله "عما سيكتب بعد الآن؟"، عرف كيف يواصل الكتابة مصدراً منذ ذلك الحين نحو عشرة أعمال، لا أثر فيها للحرب الباردة، لكنها عابقة بالقضايا والمواقف والعلاقات، التي انبنت على أساس لعبة التجسس، ولكن هذه المرة، مرتبطة بهموم الإنسان (البيئة، الاحتكارات الصناعية، كما في "الجنيناتي الدؤوب" أو عالم الخيانة والغدر، كما في "أغنية التبشير"، أو حتى عالم الإرهاب "الرجل المطلوب أكثر من غيره"، آخر أعماله حتى الآن...).

من هنا، يمكننا أن نقول، أمام متن جاسوسي، حُوّل معظمه إلى أفلام سينمائية... إن كتّاباً مثل لوكاريه وغرين، نقلوا أدب الجاسوسية –وسينماها بالتالي – إلى مكانة عليا، بعدما ساهمت مئات الأعمال الترفيهية – جيمس بوند وشركاؤه – في تحويل هذا الأدب عن السياق الذي كان صنعه له كبار مثل فينمور كوبر وجوزف كونراد، لجعله مجرد أدب مغامرات جماهيري وترفيهي، يصلح لأفلام تدر مئات الملايين، لكنها لا تبعث شعوراً ولو طفيفاً، أو فكرة ولو بسيطة لدى المتفرجين.

❖ بوند: رجل الأخطار والنساء والآلات الحديثة

المعادلة بسيطة جداً وتتمحور حول سؤال: هل يمكن أن أحداً، يا ترى، أن يأتي بكاتب معاصر، ليضع قصة وسيناريو يستكملان مغامرة بطل "الرجل الثالث"، فيلم كارول ريد المبني على سيناريو كتبه غراهام غرين... أو حكاية بطل "الجاسوس الآتي من الصقيع" لجون لوكاريه؟ الإجابة "أبداً" وبكل بساطة. وفي المقابل نعرف أن السينما التجارية، وبعدما استهلكت

العشرين رواية التي رسم فيها ايان فليمنغ "مغامرات الجاسوس جيمس بوند"، عمدت في الفيلم الذي حقق أخيراً بعنوان "جماعة البهجة" وفي الفيلم التالي له، إلى الاستعانة بكتاب طلب اليهم أن "يؤلفوا" حكايتين جديدتين، لم يكتبهما فليمنغ أبداً، لكنهما تبدوان وكأنهما من كتابته. فما معنى هذا؟ معناه أن مغامرات جيمس بوند، تُستقى من نصوص مفبركة ومصاغة كما تصاغ المعادلات الحسابية، فيما نعرف أن حكايات "الرجل الثالث" و"الجاسوس الآتي من الصقيع" آتية - بأفلامها - من تجارب انسانية وجهود أدبية. ومن هنا يصح أن نقول إن "سينما جيمس بوند" - كما "أدبه" - هما ظاهرة أكثر منهما فناً حقيقياً. وبالتالي إذا كان ثمة حديث يمكن أن نبدأ به أي كلام عن جيمس بوند، ومؤلف مغامراته، وأفلامه، فإن هذا الحديث لن يكون سوى حديث الأرقام. فما أمامنا هنا، في الروايات العشرين، والأفلام التي ربا عددها على الدزينتين، إنما هو مشروع تجاري ناجح. إنه مشروع ناجح إلى حد مذهل، إذا ما انطلقنا من أكبر الأرقام: ٤ مليارات دولار... وهو مجموع مداخيل أفلام جيمس بوند حتى اليوم، بحسب أكثر الأرقام تواضعاً.

طبعاً، ليس صعباً أن ندرك أسباب هذا النجاح، لأعمال كان من الواضح ان مؤلفها لم يسع ومنذ قرر الكتابة، فيما كان لا يزال عضواً ناشطاً في جهاز M16 الاستخباراتي البريطاني، إلى الاستقاء من تجاربه الشخصية، بل إلى رسم صورة مؤمثلة وطريفة ومقبولة جماهيرياً لبطل لخص فيه كل الأفكار الشعبية حول البطولة الحديثة: البطولة التي تؤسطر العميل جاعلة منه في آن معاً زير نساء، وبطلاً لا يقهر يمكنه وحده أن يتغلب على جيش أو دولة أو عصابة من الإرهابيين، ومستخدماً فذاً لأحدث أنواع التكنولوجيا والأجهزة المعقدة، ولاهياً يعبث حتى برؤسائه وهو في عز عمله، ومقداماً لا يأبه بالأخطار ولا يهمه أن يفكر متأملاً ماضياً ما، أو مجهزاً نفسه لمقبل معين. إنه، في شيء من الاختصار، المغامر القدوة الذي قد يحب المشاهدون

- بعد القراء - التشبه به، أو حتى التماهي معه، إذ أنه، خارج مهنته نفسها التي لا نقطة غبار عليها، يمثل الإنسان - النموذج.

وفي الحقيقة، فإن ايان فليمنغ (١٩٠٨ - ١٩٦٤) الذي رحل عن عالمنا دون أن يدرك النجاح الهائل الذي سيكون لبطله ورواياته طوال نحو ثلث قرن وأكثر، كان حين يُسأل عما إذا كان قد عرف في حياته عميلاً يشبه جيمس بوند، يضحك قائلاً: "أبداً... كل ما في الأمر أنني وزملاء كثر لي كنا نتمنى دائماً أن نكون كذلك...". ولعل في امكاننا هنا أن نقول كيف إن هذا يقودنا إلى حقيقة ان اهتمام ملايين المعجبين انصبّ دائماً، لدى الحديث عن أفلام جيمس بوند، على الممثل الذي يقوم بالدور، حيث أن الأعمال كلها كانت تُركّب من حوله، من شون كونري، إلى دانيال كريغ مروراً بالمنسي اليوم جورج لازمبي وروجر مور وتيموثي دالتون (المنسي هو الآخر) وبيرس بروزنان... فاختيار النجم الذي يلعب الدور، كان - إلى السيارات والأجهزة الإلكترونية والنساء - أهم عناصر الأفلام التي - من ناحية الموضوع - تبدو دائماً متشابهة وذات نهاية سعيدة و... تفاصيل جذابة.

قبل وفاة ايان فليمنغ لم يكن قد حقق سوى فيلمين - إذا استثنينا طبعة أولى من "كازينو رويال" الذي كان من الصعب في ذلك الوقت المبكر اعتباره "بوندياً" بكل معنى الكلمة، الفيلم الأول - والأشهر بالتأكيد حتى اليوم - كان "دكتور نو" (١٩٦٢)، فيما كان الثاني - وهو حسب كثر من النقاد الأفضل حتى اليوم "من روسيا مع أفضل التمنيات" (١٩٦٣). وبعد ذلك، ولا سيما بعد النجاح الهائل لهذين الفيلمين، كرت السبحة، فيلماً بعد فيلم، بل ثمة أفلام حققت مرتين ("كازينو رويال" نفسه، ثم "لا تقل أبداً... أبداً"، الذي لم يكن سوى إعادة تحقيق لـ "ثاندربال"). وكان الجمهور يُقبل ويُعجب في معظم الأحيان، حتى وإن كانت الظروف السياسية الدولية قد بدلت دائماً من العدو... الذي كان روسيا مرة، وارهابياً مرات، وعصابات دولية في بعض الأحيان وكوريا شمالياً، أو دكتوراً شريراً... بحسب الظروف... وحتى أميركياً استخباراتياً بين الحين والآخر.

الخيال العلمي: من متون الأدب الذكي إلى استعراضية الشاشات الفاتنة

بين الأفلام الكبرى التي تبدأ عروضها العالمية هذه الأيام بالذات، هناك ما لا يقل عن أربعة أفلام أساسية تنتمي إلى ما يسمى عادة، وفي شكل إجمالي، سينما الخيال العلمي. ونعرف أن هذا المصطلح قد ترسخ ليصبح دالاً على نوع سينمائي قائم في ذاته منذ ستينات القرن العشرين على الأقل، لا سيما منذ فيلم "٢٠٠١ أوديسا الفضاء" تحديداً. هذا الفيلم الذي أعطى النوع قيمته واحترامه، بعدما عاش عقوداً طويلة وهو منتم، بمئات الأفلام التي حققت ضمن إطاره، إلى ما يسمى بـــ "الأفلام الثانوية ب". ومع هذا، قد يفيد بأن نذكر هنا أن واحداً من أول وأهم الأفلام "الروائية" في تاريخ الفن السابع، كان فيلماً خيالياً – علمياً، وهو بالطبع، تحفة جورج ميلياس "الرحلة إلى القمر" الذي حقق عام ١٩٠٢. بل سيكون أكثر فائدة بالنسبة إلى موضوعنا هنا أن نذكر أن فيلم ميلياس هذا، كان مقتبساً من نص أدبي، هو رواية جول فيرن المعروفة بالاسم نفسه. ويقيناً أن هذا الواقع المبكر سجّل البداية القصوى للعلاقة، ليس بين السينما وأدب الخيال العلمي، بل بين السينما والأدب في شكل عام، حتى وإن كان الفيلم صامتاً، وستظل كل الأفلام صامتة أكثر من ربع قرن بعد ذلك.

❖ رواية أم سيناريو؟

اليوم، كل هذا يبدو بعيداً جداً، طالما ان النوع، عرف – وعلى الأقل منذ أربعة عقود وأكثر – نهضة أساسية وثرية، أيقظته مما كان يشبه السبات

العميق، لتعطيه أوسمة شرفه كواحد من أهم الأنواع السينمائية وأكثرها شعبية. ففي كل الحسابات نعرف أن ثمة دائماً خمسة أو ستة أفلام تنتمي إلى الخيال العلمي، من بين الأفلام الأكثر نجاحاً في تاريخ السينما. صحيح هنا، أن بعض أفلام الخيال العلمي الأكثر نجاحاً، حُقق انطلاقاً من سيناريوات كتبت خصيصاً للسينما... لكننا نعرف في الوقت نفسه، أن العدد الأكبر من أفلام الخيال العلمي الكبرى، إنما كان اقتباساً مباشراً من نصوص أدبية... حتى وإن كنا نعرف أيضاً ان استعانة الخيال العلمي بالروايات المنشورة لكتّاب كبار، قد تأخرت، لمصلحة السيناريوات الأصلية، ولعل السبب يبدو واضحاً إن نحن لاحظنا أن أدب الخيال العلمي، ما كان له أن ينتقل إلى الشاشات الكبرى، قبل أن تصبح هذه قادرة على استخدام تقنيات متقدمة، و"خدع" سينمائية قادرة على نقل خيالات الكتاب المدهشة. والحال أنه منذ صارت كل تلك التقنيات متوافرة، وفي تطور دائم، بات من الطبيعي أن تقدم السينما على اقتباس الأعمال الأدبية لكبار كتّاب النوع، من آرثر سي. كلارك، إلى فيليب ك. ديك، مروراً ببريان آلديس وراي برادبري، واسحاق عظيموف، وحتى ج. ج. بالارد، الذي ثمة مطالبة دائمة بنقل أعماله الخيالية - العلمية الكبرى إلى الشاشة، بعدما تحقق نقل روايتين أخريين له إلى هذه الشاشة خلال ربع القرن الأخير ("امبراطورية الشمس" على يد ستيفن سبيلبرغ، و"اصطدام" على يد دافيد كروننبرغ... علماً أن نجاح هذين العملين دفع كثراً إلى نسيان أن بالارد - الراحل باكراً - كان، قبل أي شيء آخر، كاتب أدب خيال - علمي). ومن هنا، وبفضل النجاحات المتواصلة لنقل أدب الخيال العلمي إلى الشاشة الكبيرة، من المتوقع أن تشهد السنوات المقبلة تحقيق أفلام ضخمة عن روايات من بينها روائع مثل "أوبيك" لفيليب ك. ديك، أو "نهاية طفولة" و"ينابيع الفردوس" و"موعد مع راما" لكلارك، بينما ينجز بيتر جاكسون (صاحب بداية سلسلة "سادة الخاتم") فيلم "هوبيت" عن واحد من أجمل كتب تولكاين.

في انتظار ذلك، نشهد ، إذاً، أعمالاً كبرى من طينة "امّساخ" لجيمس كاميرون (صاحب "تايتانيك"، العائد بعد عقد من الغياب) و"المقاطعة ٩" لنيل بلومكاب، بل ربما أيضاً سيكون في إمكاننا (إن نحن وسّعنا رقعة النوع كما يحلو لبعض النقاد والمؤرخين ان يفعلوا) أن نعتبر الإخراج الجديد الذي حققه أوليفر باركر لرواية أوسكار وايلد "صورة دوريان غراي"، منتمياً إلى النوع... ذلك ان نوع الخيال – العلمي هو من الاتساع الممكن بحيث يشمل الأعمال الغرائبية، إلى حكايات الفضاء والروبوتات، والفانتازيا البطولية، والآلات المستقبلية وما شابه... إذا كانت الحال هكذا، فهل يمكن التحدث عن تعريف محدد للنوع وتفرعاته؟

❖ تاريخ مستقبل ما...

في العموميات أجل... ولكن حين تصل الأمور إلى التفاصيل، من الواضح أن الجواب هو: لا... والسبب بسيط: إن الكتّاب – ومن بعدهم السينمائيون – الكبار، غالباً ما استخدموا النوع وتفرعاته، استخداماً رمزياً، وعميقاً في رمزيته – كما أنه غالباً ما يكون عميقاً في رومانسيته أيضاً – ليس للحديث عن المستقبل – الذي هو، عادة، الحيز الزماني الأساسي لهذا النوع –، بل للحديث عن الحاضر، وأحياناً في معانٍ فلسفية ترتبط بالأخلاق والسلطة، وبكل التاريخ المعنوي للإنسان، وصولاً إلى أمور تتعلق بالدين والتسامح والظلم والصراعات... لا سيما الصراع مع غزاة متخيلين آتين من الخارج، أو صراع بين الإنسان والسلطة، أو بين الإنسان والآلة. وفي هذه الإطارات، لا بأس من التأكيد هنا أن من الصعب العثور في شتى حقول الأدب الخيالي العلمي، المستقبلي بخاصة، على نصوص – ومن ثم على أفلام "بريئة" من المعاني العميقة. ولعل هذا البعد هو الذي يجتذب المشاهدين إلى هذه الأفلام، كما يجتذب القراء إلى الروايات، ناهيك بالعنصر البصري الاستعراضي. فالإنسان الذي يعيش، لا سيما خلال النصف الثاني من القرن

العشرين وبدايات القرن الحالي، ألف صراع وصراع، والذي يُطرق رأسه ألف مرة ومرة في اليوم حول أعداء يأتونه من كل مكان، يكنّى عليهم غالباً بآتين من الفضاء الخارجي، هذا الإنسان لا يجد ملجأ له في أغلب الأحيان، إلا في أزمان مستقبلية ترسم له كملجأ ومشجب يريحه معطياً لحياته انتصارات ومعاني. ومبدعو أدب هذا النوع، ومن ثم مبدعو أفلامه، يعرفون هذا بالطبع. ومن هنا، منذ اللحظة التي بدأ فيها الالتحام بين النوعين الإبداعيين يترسخ - أواسط سنوات الستين من القرن الفائت، كما قلنا - صارت العلاقة هذه حتمية ومثمرة وراحت الأفلام تتدفق. ولئن كان من الصعب هنا وضع لائحة شاملة بكل الأفلام التي أُخذت عن نصوص أدبية تنتمي إلى شتى أنواع الخيال العلمي، لا بد من التوقف عند بعض العلامات الأبرز في هذا السياق. وإذا كنا قد ذكرنا، أول هذا الكلام، رواية "رحلة إلى القمر" لجول فيرن، يمكننا أيضاً أن نذكر ان السينما عادت واستلهمت فيرن في عدد كبير من الأفلام، وحين كانت لا تزال، بعد صامتة: "٢٠ ألف فرسخ تحت الماء" (١٩١٦) مثلاً... وهنا قد يكون ممكناً أيضاً الإشارة إلى فيلمين أساسيين للألماني فريتز لانغ وهما "متروبوليس" (١٩٢٧) الذي يعتبر من العلامات الأساسية لسينما الخيال العلمي، حتى وان لم يكن مأخوذاً في شكل واضح من رواية معروفة (على الأرجح كتب لانغ السيناريو مع زوجته ثيا فون هاربو، ثم حولاه إلى رواية نشراها عام ١٩٢٦ قبل اعادة تحقيقها فيلماً)... و"امرأة على القمر" (١٩٢٩) عن رواية كتبتها ثيا قبل تحويلها سيناريو.

وكما اكتشفت السينما، باكراً، أدب جول فيرن، اكتشفت بسرعة أدب هـ. ج. ويلز، فاقتبست منه تباعاً أفلاماً مثل "الرجل اللامرئي" و"أشياء آتية" و"جزيرة دكتور مورو"، وصولاً إلى "حرب العوالم" الذي حقق مرات عدة أشهرها عام ١٩٥٣... ثم عام ٢٠٠٢، حين حقق ستيفن سبيلبرغ نسخة معاصرة عن الرواية نفسها - وهي الرواية التي كان أورسون ويلز أثار

رعب الأميركيين حين حولها أواسط الثلاثينات تمثيلية اذاعية... - غير أن رواية ويلز التي نالت حظوظاً سينمائية كبرى كانت "آلة الزمن" التي حققت مرات عدة.

حتى الستينات، إذاً، ظلت اهتمامات السينما، في مجال الخيال العلمي وتنويعاته محصورة بالكلاسيكيات... ولكن بعد ذلك، ازدهر النوع الأدبي - السينمائي، لا سيما منذ ما قبل "أوديسا الفضاء" حين اقتبس الفرنسي فرانسوا تروفو، واحدة من أقوى روايات النوع: "فهرنهايت ٤٥١" لراي برادبوري، في فيلم يعتبر حتى اليوم واحداً من أجمل وأقوى الأفلام الأوروبية... وطبعاً كرّت السبحة كما قلنا، بحيث شهدت العقود التالية تحويل عدد كبير من الروايات الكبرى... كما شهدت بالتالي، وكنتيجة لهذا، ترسخ النوع وتعمقه، فنياً وفكرياً، بحيث صار في وسعنا أن نقول مع أفلام مثل "البرتقال الآلي" و"دكتور سترانجلاف" لكوبريك، وسلسلة "سادة الخاتم" عن رائعة تولكاين التي كثيراً ما حاولت السينما الدنو منها فلم تفلح قبل تدخل بيتر جاكسون ومن تلاه أن النوع صار أساسياً ورفيع المستوى فكرياً. وإذا كان في الإمكان القول، على رغم هذا كله، إن من اللافت أن المخرج الذي حقق النجاحات الجماهيرية الأكبر في انجاز هذا النوع السينمائي، وهو - بالطبع - ستيفن سبيلبرغ - حقق أفلامه الرئيسة انطلاقاً من سيناريوات كتبت خصيصاً للسينما -، ومنها "لقاء من النوع الثالث"، فإن النجاحات الأكبر من الناحية النقدية والفكرية تبقى على علاقة بالأفلام المأخوذة عن أصول أدبية، من "كوكب القردة" إلى "عالم الغرب" لمايكل كريشتون و"الشيء"... ناهيك عن عدد كبير من الأفلام المأخوذة عن "ألف ليلة وليلة" (رحلات السندباد على سبيل المثال) و"ديون" الذي حققه دايفيد لينش عن رواية شهيرة لفرانك هربرت... من دون أن ننسى "رجل المئويتين" عن رواية اسحاق عظيموف... ولا شك في أن اللائحة ستطول أكثر وأكثر كلما توغلنا في التاريخ الحديث للنوع...

أما ما يمكننا قوله هنا، فهو أن واحداً من العناصر الساحرة لهذا النوع، العناصر الأقدر على جذب مئات الملايين من المشاهدين، هو تلك النزعة الخيالية، إنما العقلانية في الوقت نفسه، التي تبدو دائماً قادرة على تخطي خيال القارئ - المشاهد -، بل تعطيه قدراً هائلاً من العناصر البصرية والاستعراضية حين يحوّل العمل من نص يشتغل على خيال القارئ حين يتعامل مع الرواية، إلى متعة بصرية تشتغل في آن معاً، على خياله ومشاهدته كما على أفكاره، طالما أننا بتنا نعرف منذ زمن طويل أن الخيال العلمي وفي تنويعاته كلها، من النادر أن يكون، كما يبدو للوهلة الأولى، أدباً ترفيهياً، حيث أننا، إن استعرضنا الأعمال الأساسية في هذا النوع، سنجدنا أمام متن يكاد يكون فلسفياً (كما، مثلاً، في "سولاريس" و"ستالكر" للروسي تاركوفسكي) وسياسياً (كما في أعمال مثل "كوكب القردة" أو "دكتور سترانجلاف)، أو انسانياً خالصاً (كما في "لقاءات من النوع الثالث"، و"اي. تي" لسبيلبرغ)... أو حتى بيئوياً وتحذيرياً من مغبة السكوت امام سطوة الآلة ("٢٠٠١ أوديسا الفضاء") أو العنف المستقبلي ("البرتقال الآلي" و"رولربول")... إلى آخر ما هنالك من مواقف وأختيارات، لم يكف مبدعو الأدب عن اثارتها في كتاباتهم، حتى أتت السينما، بمبدعيها وتقنياتها وجمهورها العريض، لترثها.

هل سرق سبيلبرغ "اي تي" من ساتياجيت راي؟

يعتبر فيلم ستيفن سبيلبرغ "اي تي" واحداً من أشهر الأفلام وأنجحها في تاريخ الفن السابع عموماً وفي تاريخ سينما الخيال العلمي. بل ربما يصح أيضاً أن نقول إنه الفيلم الأكثر انسانية في التاريخ لأنه يتحدث تحديداً عن التسامح والمحبة وقبول الآخر، على عكس الغالبية العظمى من الأفلام التي تجهد دائماً لتصوير أي آت من الفضاء الخارجي، عدواً للانسان معتدياً عليه. ونعرف أن سبيلبرغ نال على فيلمه هذا، عدداً كبيراً من الجوائز، يصرّ هو

دائماً على أن أهمها بالنسبة اليه وسام السلام الأميركي الذي مُنحه لانسانية فيلمه لا لتميزه الفني والتقني. والشائع عادة، وبحسب عناوين الفيلم، هو أن سبيلبرغ اقتبس السيناريو بنفسه من قصة كتبها مع لينا ماتيسن. "هذا غير صحيح"... كان السينمائي الهندي الكبير الراحل ساتياجيت راي يقول مؤكداً بالوثائق أن الفيلم مأخوذ من سيناريو عنوانه "الغريب" كان كتبه بنفسه انطلاقاً من قصة قصيرة من كتابته كان نشرها في سنوات الأربعين بعنوان "صديق بانكو بابو" في مجلة "صانديش". أما كيف وصلت القصة إلى سبيلبرغ، فأمر بسيط: أواسط سنوات الستين، وبعد أن بدأ اسم ساتياجيت راي يلمع في أوروبا والولايات المتحدة وإثر عرض أول أفلامه والنجاحات التي حققتها، طلبت شركة "يونيفرسال" من هذا الفنان الهندي أن يحقق مشروعاً من انتاجها. على الفور استدار راي إلى قصته القصيرة محولاً اياها إلى سيناريو أرسله إلى الشركة، ويتمحور حول كائن آت من العالم الخارجي (كائن فضائي) يصل إلى قرية هندية صغيرة تدعى *هابا. وهناك يكتشف طفلان صغيران يعيشان أزمات عائلية، وجود هذا الكائن، فيسعيان إلى إخفائه عن عيون أهل القرية الذين أرادوا القبض عليه. وهكذا تنشأ بين الكائن والطفلين حكاية ود وصداقة، تتعدى القوميات والأجناس، وتتواصل حتى اللحظة التي يتمكن فيها الطفلان من إيصال الكائن إلى مكان تمكن فيه قومه من استعادته منه!

ترى هل فعلنا، في السطور السابقة شيئاً سوى حكاية قصة فيلم سبيلبرغ "اي تي" نفسه؟ من المؤكد أن الذين شاهدوا الفيلم، وهم ربع البشرية على أقل تقدير، يجدون في هذه الخلاصة حكاية الفيلم الأميركي الشهير. ومع هذا بتنا نعرف منذ سنوات أن هذه ما هي سوى الخلاصة التي وضعها ساتياجيت راي لفيلم أميركي لم يحقق أبداً، لكن السيناريو وملخصه كانا موجودين لدى شركة "يونيفرسال" التي ستكون هي، بعد سنوات، من ينتج فيلم سبيلبرغ، هذا الفيلم الذي سيروج هذا الأخير منذ ذلك الحين انه إنما بناه على أساس أفكار واتته حين كان طفلاً ويعيش أزمة اثر طلاق والديه!

اليوم، بعد كل هذه السنوات... من تصدق؟ السينمائي الأميركي الذي أغفل اسم ساتياجيت راي تماماً، وقال دائماً إن لا علم لديه بوجود هذا السيناريو أو أي سيناريو للمعلم الهندي لدى "يونيفرسال" مؤكداً أن "اي تي" ينطلق من تجربة شخصية، أو ساتياجيت راي، معلم السينما الهندية الكبير، الذي قدم على سبيل البرهان القاطع، النص المنشور في الأربعينات، ونص السيناريو الموجود لدى "يونيفرسال" وأخيراً مجموعة الرسوم التي رسمها بنفسه (فهو كان فناناً تشكيلياً وموسيقياً وكاتباً أيضاً)، وأرسلها برفقة السيناريو إلى الشركة الأميركية والتي لا شك أن أي مراقب منصف، إن تأمل الرسوم سوف يلفت نظره بسرعة التشابه، بل التطابق بين رأسي المخلوقين الآتيين من الفضاء: مخلوق راي من ناحية والمخلوق الذي تصوره فيلم سبيلبرغ من ناحية أخرى.

❖ فيليب ك. ديك: نهضة مباغتة بعد الرحيل

قد لا يكون فيليب ك. ديك، الأشهر أو الأكثر شعبية بين كتّاب الخيال العلمي، لكن هذا الكاتب الكبير الذي كان من سوء حظه أنه رحل عن عالمنا في العام نفسه الذي انطلقت فيه شهرته العالمية مع تحقيق ردلي سكوت لفيلم "بلاد رانر" المأخوذ عن روايته الكبرى "هل تحلم الكائنات الآلية بخروف كهربائي؟"، يعتبر خلال الثلث الأخير من القرن العشرين واحداً من أساطين هذا النوع. بل أكثر من هذا، هو الكاتب الذي يدرس المفكرون والفلاسفة أعماله أكثر من دراستهم لأي زميل له. ذلك أن روايات ديك وقصصه القصيرة تبدو، في نهاية الأمر، أشبه بالدمية الروسية، حيث داخل كل دمية واحدة أصغر منها إلى ما لا نهاية... أي أن رواياته تحمل في شكل عام مزيجاً متتالياً من الأفكار الفلسفية والدينية والأخلاقية والاقتصادية والبيئوية، ودائماً تحت عباءة الحكايات المستقبلية، أو حتى غير المستقبلة. إذ، مثلاً، في روايته "رجل الحصن العالي" يتخيل أن قوات المحور بزعامة ألمانيا النازية

انتصرت واحتلت الولايات المتحدة خلال الحرب العالمية الثانية، وفي روايته "سيلي يا دموعي، قال رجل الشرطة"، يقدم إلينا جملة مواضيع عميقة في قالب يجمع بين الرواية البوليسية التشويقية والخيال العلمي.

من الناحية السينمائية يعتبر فيليب ك. ديك، من الكتاب المحدثين الأكثر اقتباساً في السينما، على عكس عظيموف وبرادبري وحتى بالارد وآرثر سي. كلارك، الذين لا يزال ضئيلاً حجم حضورهم السينمائي. فمن بين أعمال ديك، إضافة إلى "بلاد رانر"، الذي ذكرناه والذي يعتبر عادة واحداً من أفضل خمسة أفلام خيال علمي حققت حتى اليوم، وحتى واحداً من أفضل عشرين فيلماً حققت في تاريخ الفن السابع، نذكر هنا "أوبيك" العمل الخيالي - الفلسفي المدهش الذي كانت هناك مساع لتحويله إلى فيلم سينمائي، تحت إشراف ديك نفسه، منذ عام ١٩٧٤، لكن المشروع توقف في شكل مفاجئ وقيل إن القيّمين عليه رأوا استحالة نقله، بأمانة، إلى الشاشة وأن ديك وافقهم على ذلك بعد اشتغال على المشروع دام ما يقرب من عامين. ولعل السؤال الذي يُطرح هنا، بصدد الحديث عن "أوبيك" هو التالي: خلال العام المقبل، سيستأنف المشروع، كما كان قد أعلن خلال الدورة الأخيرة لمهرجان "كان" السينمائي، فهل ترى الفيلم سيحتفظ بهذا العنوان نفسه؟ سبب هذا السؤال هو أن معظم أعمال فيليب ك. ديك التي نقلت إلى الشاشة (بل إلى الشاشتين) حتى الآن، إنما بُدِّلت عناوينها كما كانت حال "بلاد رانر"، في استثناءات قليلة منها "سكانر داركلي" الفيلم الذي حمل عنوان النص الروائي الأصلي نفسه (ونذكر لمناسبة الحديث عن هذا الفيلم أنه حقق بتقنية لافتة أتت مزيجاً من التصوير الحقيقي والرسوم المتحركة: أي إن الفيلم صوّر من بطولة كيانو ريفز، ثم نقل برسوم واقعية إلى الشاشة... وكان الإخراج لريتشارد لينكلينز). أرملة ديك قالت حين سئلت رأيها في تغيير العناوين إنها تعتقد أن زوجها لم يكن بارعاً في اختيار عناوين أعماله... غير أن هذا التفسير لن يبدو مقنعاً لمن يتأمل عناوين ديك الأصلية المملوءة بالشاعرية. ومن هنا فإن التبرير

المنطقي هو الذي يرى أن عناوين ديك أتت دائماً من الطول والعمق والشاعرية، بمستوى يفيض عما تتحمله السينما. ولنتأمل: فيلم "توتال ريكال" (استدعاء كلي) من إخراج بيتر فرهوفن، كان اسم روايته "يمكننا أن نتذكره لك يا ولسيل". وهكذا... حتى فيلم "التالي" (٢٠٠٧) من بطولة نيكولاس كايج الذي أخذ عن نص أصلي عنوانه "الرجل الذهب"، فيما أخذ الفيلم الفرنسي "بارجو" عن كتاب لديك عنوانه "اعترافات فنان مغامر". أما فيلم "الصارخون" (١٩٩٥) فاقتبس عن قصة قصيرة عنوانها "تنويعة ثانية"، بينما احتفظ فيلم "صك الدفع" باسم كان ديك نفسه اختاره له. وفي مقابل هذا لا بد من أن نذكر أن فيلم "تقرير عن الأقلية" الذي حققه ستيفن سبيلبرغ سنة ٢٠٠٢، انطلاقاً من قصة قصيرة لفيليب ك. ديك، بدّل كثيراً في أحداث القصة، لكنه، في الوقت نفسه احتفظ بالموضوعات الفكرية الأساسية التي كانت في خلفية كتابة ديك لهذا النص. أما فيلم "محتال" الذي حقق عام ٢٠٠٢، فقد استخدم قصتين قصيرتين من قصص ديك ليجمعهما في عمل واحد...

إن كل هذه الأعمال، وبصرف النظر عن عناوينها الأصلية، تضعنا أمام واقع أن السينما عرفت طريقها وفي شكل جيد إلى أدب فيليب ك. ديك، وبخاصة منذ رحيله. ويقيناً الآن أن الحبل على الجرار، حيث تفيد أنباء تواترت خلال العامين الأخيرين عن أن ثمة في الأفق نحو خمسة أو ستة مشاريع مبنية على أدب ديك، حتى ان استثنينا "أوبيك" الرواية التي يبدو أنها لن تتأخر قبل أن تطل على جمهور السينما، وسيكون عرض الفيلم حين ينجز، دافعاً لتحريك بقية المشاريع.

الفيلم التاريخي: أنواع لا تعدّ وخيال لا يحد والأساس في بطون الكتب

لا شك في أن أقوى فيلم تاريخي عرض - وسيعرض أكثر - عام ٢٠٠٩، هو فيلم "أوغاد سيئو السمعة" لكوينتن تارانتينو، الذي يتحدث عن فصل من فصول الحرب العالمية الثانية. فهل يمكن اعتبار هذا الفيلم، حقاً، فيلماً تاريخياً؟ من الناحية الظاهرية: أجل، طالما انه يغرف، في شكل عام، من أحداث أساسية متفق على أنها تشكل جزءاً من تاريخ معروف. ولكن من الناحية الجوهرية: لا... ذلك ان فيلم تارانتينو الجديد هذا، يقوم على وقائع مفترضة، على ما يمكننا أن نسميه "تاريخاً مضاداً". وهو نوع إبداعي يطاول أحداثاً وأموراً وشخصيات تاريخية كثيرة، في الأدب كما في السينما وحتى في المسرح، لكنه ارتبط خلال النصف الثاني من القرن العشرين، خصوصاً بأحداث تنتمي إلى الحرب العالمية الثانية. ولعل أشهر ثلاثة أعمال في هذا المضمار هي: فيلم تارانتينو الجديد الذي ذكرناه، ونص للناقد والمفكر جورج شتاينر، يفترض أن هتلر لم ينتحر، بل هرب بعد الحرب والهزيمة إلى أميركا اللاتينية، حيث تعقّبه أربعة من الشبانَ اليهود لاغتياله عقاباً له على الهولوكوست، ثم رواية كبرى للكاتب فيليب ك. ديك، هي "الحصن أعلى التل"، يتصور فيها أن النازيين لم يهزموا خلال الحرب العالمية الثانية بل احتلوا الولايات المتحدة وها هم الآن يحكمونها. أما ما يفعله تارانتينو في فيلمه فأمر معاكس تماماً: جزء من الفيلم يفترض نجاح مؤامرة في فرنسا دبرت لاغتيال هتلر آخر سنوات الحرب ونجحت.

❖ تفسير وتأويل

واضح في الحالات الثلاث، أن المبدعين يمارسون حرية كبرى في قراءة التاريخ، و"إعادة تصويبه"، غير أن الذين يفعلون هذا، قلة فقط، أما البقية، أي الغالبية العظمى من المبدعين، فإنها حين تتصدى للتاريخ في شكل روائي - سينمائي أو غير سينمائي - فإنها تحرص على أن تروي الأحداث كما هي، أي كما وقعت، مع تدخل في التفسير في أحسن الأحوال. وطبعاً ليس تفسير هذا الأمر والتوغل فيه هدف هذا الكلام، بل سقناه من باب أولى للدلالة على ما لم يتوقف النقاد والمؤرخون عن تكراره، وهو أنه، إذا كان شائعاً ان مفعول كل عمل فني أو أدبي أو غيره، لا يمكنه إلا أن يكون سياسياً في نهاية الأمر، فإن السينما التاريخية تبدو أقرب الفنون إلى السياسة، حتى وإن كنا نعرف أن الإبداعات التاريخية تشمل استعادة السياسة وغير السياسة. ولكن أوليس من الدلالة في مكان أن تكون السياسة، الماضية والراهنة، جزءاً من خلفية أفلام - وأعمال ابداعية أخرى -، تبدو في ظاهرها "لا سياسية"، كما الحال، مثلاً، مع "أندريه روبليف" لتاركوفسكي أو "باري لندون" لكوبريك، كيلا نعطي سوى هذين المثلين؟

وانطلاقاً من هنا، أفلا يصح أن نقول انه طالما ان السينما التاريخية، في مختلف فروعها وأنواعها، وهي كثيرة على أية حال، تنهل من وقائع حدثت بالفعل، حتى ولو عادت وصوّرتها وفسرتها بل ناقضتها أحياناً، فإن من المنطقي أن هذه الأحداث والوقائع إنما أخذت من بطون الكتب. إذ حتى ولو كان هناك تاريخ يروى شفاهاً ويتم تناقله - وهذا، على أية حال، يصبح جزءاً من التراث الأسطوري حتى في استناده إلى حقائق موثقة - فإن ثمة ألف يقين بأن العلاقة بين السينما التاريخية والكتابة التاريخية علاقة أكثر من وثيقة. ومن هنا، في سياق أي حديث عن الأدب والسينما، لا بد من أن يعطى حيز واسع، للسينما التاريخية، لأنها مبنية أصلاً على ما يخرج عن نطاق

الخيال الخاص بالمبدع الذي يحقق الفيلم. فحتى مخرج مثل تارانتينو، إذ لجأ إلى خياله الواسع - والرائع - ليروي حكاية "مستحيلة"، نجده يستند إلى المدونات التاريخية لخلق العالم الذي بنى "تخريفه" الجميل، على خلفيته. ولعل هذا الأمر يبدو لنا على كل وضوحه من خلال المقارنة بين فيلمين راهنين تناولا هتلر: أولهما "فالكيري" الذي صوّر بـ "أمانة" حادثة تاريخية هي محاولة فاشلة لاغتيال هتلر على يد ضباط ألمان، وثانيهما فيلم تارانتينو الذي نتحدث عنه.

وهذه المقارنة لا تهدف هنا إلى الوصول إلى حكم قيمة، إنما إلى توضيح قدرة السينما التاريخية على اللعب بمواضيعها في أمانة للحادث التاريخي، أو غدر به. ولكن في الحالين، وبالنسبة إلى الأعمال الكبيرة على الأقل، يبدو واضحاً أن مبدعي السينما ليسوا مدرسي تاريخ، أو مؤرخين أكاديميين محترفين. ومن هنا التأكيد دائماً على أنهم، حين يحققون أفلاماً تاريخية، انما يكون من أهدافهم، إلى جانب الامتاع، اسقاط الماضي على الحاضر أو هذا الأخير على الماضي. هنا، من طريق المبدعين، يصبح التاريخ ذا وظيفة "ايديولوجية" راهنة، على عكس ما تكون الحال في النص الأصلي الذي أخذت منه الأحداث: النص التاريخي الموثق. وحسبنا هنا أن نذكر أفلاماً مثل "ايفان الرهيب" لايزنشتاين، أو "عناقيد الغضب" لجون فورد (عن رواية جون شتاينبك) بين مئات الأعمال الأخرى المأخوذة من التاريخ عبر وسيط أدبي أو نص تاريخي.

❖ بدايات واعدة

منذ بداياتها، إذاً، التفتت السينما صوب التاريخ، وفي شكل أكثر تحديداً، صوب التاريخ المدون لتنهل منه. وفي هذا الإطار لعل من المفيد أن نذكر مثلاً، فيلم "اغتيال الدوق دي غيز" (١٩٠٨) وهو فيلم فرنسي يقال عنه دائماً إنه، من خلال موضوعه التاريخي، كان مبادراً في اعطاء مشروعية ثقافية

مبكرة للفن السابع، لتتوالى بعده أفلام تاريخية عدة من أهمها "كابيريا" (١٩١٤) الإيطالي و"مولد أمة" (١٩١٥) الأميركي لغريفيث، ثم بخاصة "تعصب" لهذا الأخير نفسه (١٩١٦)... والجدير ذكره هنا هو أن هذه الأفلام، حتى وإن كانت مأخوذة من صور ورؤى تاريخية، فإنها كانت أبعد من أن تكون مأخوذة من نصوص أدبية تاريخية. هذا تأمن، من ناحية ثانية، منذ التفتت السينما إلى مسرحيات شكسبير التاريخية وبدأت تقتبسها. ثم بعد ذلك جاء دور الكتب التاريخية، التي احتوت على أنواع من التأريخ متنوعة وتراوح بين حكايات دينية، مأخوذة من الكتب المقدسة، ومن سير كبار القوم، من زعماء وأبطال ورؤساء، وصولاً إلى سير فنانين، ثم بخاصة من قصص الحروب الكبرى والمعارك والغزوات... كل هذا شكل ما يسمى اليوم بالسينما التاريخية، وهو نوع، على تعدد ملامحه يكاد يشكل نحو ربع عدد الأفلام التي حققت في تاريخ الفن السابع. ذلك ان السينما التاريخية بدت دائماً جذابة، حتى وإن كان من نواقصها - التي لم يهتم بها أحد - أنها دائماً ما أتت سينما غير تشويقية طالما أنها روت دائماً أحداثاً معروفة، ثم تباطأت قبل أن تصبح ذات طابع تفسيري يعطي الفنان المبدع حرية ما، أو هامشاً ما، في تعاطيه مع الحدث الموثق والمعروف، كما تروّت أكثر في إعطاء المبدع كامل حريته في استخدام الحدث التاريخي وتبديله على هواه.

ولا بأس من الإشارة هنا إلى أن السينما التاريخية، سواء أكانت منسوخة كلياً عن التواريخ المدونة، كتباً أو روايات، تحدثت حتى الآن عن معظم الأحداث التي عرفها تاريخ البشرية، من "حروب النار" و"مليون عام قبل المسيح"، إلى حروب الخليج والأيام الأخيرة من حياة فرانسوا ميتران، وحرب فييتنام وما شابه، بحيث ان المتن الشامل للسينما التاريخية، يكاد يكون تدويناً مصوراً لتاريخ البشرية نفسها. بل إن ثمة من بين المحللين والمؤرخين من يقول اليوم ان هذا المتن، سيصبح بدوره جزءاً من هذا التاريخ، ولو في أشكال مواربة. فمثلاً، حين يؤرخ السينمائيون الأميركيون المشاكسون لحرب

فييتنام، أو حين يعيد روبرتو روسليني، إحياء استيلاء لويس الرابع عشر على السلطة، أو "يؤرخ" يوسف شاهين لحملة بونابرت على مصر، أو يستعيد الراحل جان - ماري ستروب، حياة جان - سيباستيان باخ وابداعاته، من خلال أفلمة مذكرات زوجة هذا الأخير، أو يصور جان - لوك غودار، القضية الفلسطينية (في "هنا وهناك") من خلال تعاطي الإعلام معها - ويمكننا هنا أن نسوق ألوف الأمثلة الأخرى - يصبح هذا كله جزءاً من التاريخ، لا مجرد راوٍ له.

❖ إسقاط وأيديولوجيا

ولعل الجزء الأهم في هذا كله هو أن السينما - ولو في شكل افتئاتي - عرفت كيف تتجاوز، في العلاقة مع التاريخ، كل ما كان الإنسان بناه في خياله بصدد تصوره لهذا التاريخ، وذلك من خلال إعطاء الأحداث والشخصيات بل حتى الأفكار أحياناً، بعداً بصرياً، ولو انها في أحيان كثيرة أتت معتمدة في شكل أساس على لوحات لفنانين كبار عاصروا تلك الأحداث وحفظوا صورها وملامحها البصرية لذاكرة البشرية.

والحال أن هذا كله يعيدنا إلى الموضوعة الأساس، وهي علاقة السينما التاريخية بالأدب التاريخي، إذ أننا ينبغي ألا ننسى هنا، وهو أمر نكرره، أن العدد الأكبر من الأفلام التاريخية اقتبس من نصوص ومسرحيات كما من روايات تاريخية، كتب بعضها في زمن الأحداث نفسها، وكتب البعض الآخر في أزمان لاحقة. بل كذلك يمكننا أن نقول أن ثمة أعمالاً أدبية تخييلية خالصة تنتمي إلى أزمان ماضية، حين تناولتها السينما، أعادت إليها بعدها التاريخي لتنبهنا، إلى كونها "تنفع" أيضاً كوسيط لدراسة المجتمعات القديمة حتى وإن كانت نصوصها المكتوبة اتسمت باشتغال خيال كتابها عليها، وحسبنا كمثال على هذا أن نذكر "ثلاثية" بيار - باولو بازوليني عن "ألف ليلة" و"حكايات كانتربري" و"ديكاميرون"، حيث أن هذه الأفلام الثلاثة تعطينا

فكرة أساسية عن كيفية - وقدرة - الفن السابع على الاشتغال بحرية، ليس فقط على النص، بل على التاريخ المروي، بحيث لا يعود النص سوى ذريعة.

وطبعاً يذكرنا هذا بكل ذلك العدد الكبير من الأفلام التي استخدمت التاريخ ورواياته ونصوصه ذريعة، من اشتغال ستانلي كوبريك على شخصية "سبارتاكوس" من خلال أفلمة رواية هاوارد فاست في الفيلم الذي حققه عام ١٩٦٠، أو اشتغال بازوليني على شخصية السيد المسيح من خلال "إنجيل متى"... أو حتى "تفكير" كمال الشيخ في تاريخ الثورة المصرية الراهن من خلال رواية نجيب محفوظ "ميرامار"، أو اشتغال آلان رينيه على كارثة هيروشيما من خلال نص للكاتبة مرغريت دورا، أو حتى استعادة هذه الأخيرة طفولتها، كما لتاريخ الاحتلال الفرنسي للهند الصينية في روايتها "العاشق" التي افلمها جان - جاك انو، الذي كان هو نفسه، قد حول رواية أومبرتو ايكو الأشهر "اسم الوردة" - عن العصور الوسطى والصراع الديني ضد العقل يمثله أرسطو وكتابه "المفقود" عن الضحك - إلى فيلم تاريخي بات اليوم كلاسيكياً، كلاسيكية مئات الأفلام التي ما فتئت منذ فجر السينما، تنهل من الروايات والمسرحيات التاريخية، مبدعة متناً هو الأكثر استعراضية وإمتاعاً بصرياً، في الوقت الذي نعرف أنه الأكثر تمكيناً من التلاعب والأدلجة، عبر عمليات اسقاط مدهشة عمادها قدرة السرد التاريخي، والبصري خصوصاً، على الإيهام بأن ما يقوله هو الواقع... كل الواقع.

❖ سينما السياسة والحرب بين الحياد والأيديولوجيا

يمكن اعتبار السينما السياسية جزءاً من السينما التاريخية، طالما أننا نعرف أن من مهمات الفيلم السياسي أن يتناول حدثاً أو موقفاً تاريخياً، أو صار جزءاً من التاريخ أو هو مرشح لأن يصيره، غير أن ما هو جدير بالذكر هنا، هو أن الفيلم السياسي، بالمعنى الحرفي للكلمة، صار له منذ

سنوات عدة استقلال لم يكن له في السابق، إذ صار ولدى كثر من السينمائيين، المشاكسين بخاصة، فعلاً سياسياً في حد ذاته، وليس في الضرورة بالمعنى الذي كان يتحدث عنه مناضلو الستينات من طريق الكاميرا: استخدام السينما سلاحاً في المعارك. فهذا المعنى هو شعار الحد الأقصى، أما السينما السياسية "الأخف وطأة" والتي لا تصنع لـــ "نخبة المناضلين"، فإنها بدت دائماً أكثر فعالية وجماهيرية، ولا سيما من خلال اشتغالها على الوعي والفضح ومساعدة المتفرجين على تحليل الأبعاد الخفية للألعاب السياسية. وهكذا، إذا كانت أفلام مثل "تعصب" لغريفيث، أو "الدارعة بوتمكين" و"أكتوبر" لايزنشتاين، أو "انتصار الإرادة" للنازية ليني ريفنشتهال، أو حتى "متروبوليس" لفريتنز لانغ، و"شيبيون الأفريقي" وغيرها كانت كلها أفلاماً سياسية، فإنها كانت في الوقت نفسه أفلاماً دعاوية، حيث سخّر صانعوها عبقريتهم لخدمة أنظمة سياسية، ما ينفي عن هذه الأفلام صفة "سياسية" بالمعنى الحديث للكلمة.

في المقابل يمكن إطلاق هذه الصفة على أفلام أخرى، قد لا يكون معظمها في روعة وقوة الأفلام التي ذكرنا، لكنها ذات مفعول سياسي مشاكس أكيد. ومن هذه الأفلام، على سبيل المثال "الدكتاتور" لشابلن، و"فهرنهايت ٩/١١" لمايكل مور و"المانيا في الخريف" لفاسبندر، و"الأيدي فوق المدينة" لفرانشسكو روزي، و"الجندي الصغير" لغودار وحتى "روما مدينة مفتوحة" لروسليني. فالمشترك بين هذه الأفلام وغيرها هو قدرتها على التعبئة المشاكسة على الضد من الأعمال الأخرى القادرة على التعبئة الأيديولوجية...

غير أن ما لا بد من التوقف عنده هنا هو أن الفيلم السياسي، ومنذ الستينات، في حمأة استشراء ثورات الشبيبة وتعمّم الوعي الفني، وانطراح قضايا التخلف والاستقلال والدكتاتوريات والاستغلالات المختلفة، في العالم الثالث وغيره، صار أكثر حدة ووضوحاً... وإذا كان ثمة من أفلام تحضر في هذا الصدد في الذاكرة، لا بد من ذكر الفيلم الرائد "زد" لكوستا غافراس،

الذي شكل بداية معينة للون سينمائي سياسي مباشر، سار على هديه كثر. وفي هذا الإطار نفسه، إذا كنا نعرف أن السينما التاريخية المضادة للحرب، قد ظهرت منذ النصف الأول من القرن العشرين - قرن السينما بامتياز"، وانتجت أعمالاً رائعة مثل "كل شيء هادئ على الجبهة الغربية" عن رواية اريك ماريا ريماركي، و"الوهم الكبير" لجان رينوار، فإن هذه السينما شهدت ازدهاراً كبيراً منذ هزيمة الولايات المتحدة في الحرب الفيتنامية، مع أفلام مثل "يوم القيامة الآن" لفرانسيس فورد كوبولا (المأخوذ عن "في قلب الظلمات" للروائي جوزف كونراد) و"سترة معدنية كاملة" لستانلي كوبريك (المأخوذ عن رواية غوستاف هاسفورد "الأوقات القصيرة")...

في أفلام الحرب (أو بالأحرى: أفلام الاحتجاج على الحرب) تضافر الأدب إذاً، مع السينما ليقدما متناً طويلاً عريضاً، مأخوذاً من التاريخ الحقيقي،همه النضال ضد فكرة الحرب نفسها، وهو موقف نجد جذوره في أعمال تنتمي إلى الحرب العالمية الثانية ("أجمل سنوات حياتنا") كما استكملته أفلام عدة تالية، ساهمت في جعل سينما الحرب، نوعاً يكاد يكون ذا استقلالية تامة، ولو من ناحية المواقف المعلنة، أو المواربة، للمبدعين. إذ، إن كان في إمكان السينما التاريخية أن تكون أحياناً، أو غالباً، محايدة في رصدها الأحداث، فمن البديهي أن المبدع الحقيقي، أيّ مبدع حقيقي، لا يمكنه أن يكون محايداً في أي حديث عن الحرب، هذه "المجزرة الشرعية" كما سماها هنري باربوز يوماً.

❖ السيرة "الذاتية": ازدهار ومشاكل

من بين كل الأنواع السينمائية التي يمكن حسبانها ضمن إطار السينما التاريخية، يبرز نوع أفلام السيرة - التي توصف خطأ بأنها "أفلام السيرة الذاتية" - وهو النوع الأكثر تطلباً للدقة و"الموضوعية"، وبالتالي النوع الأكثر اثارة للمشاكل. والسبب بسيط: اذا كان في وسع الفنان أو الكاتب أن ينظر

إلى الحروب أو غيرها من الأحداث التاريخية، نظرة حرة قابلة للنقاش والتأويل، فإن حيوات الناس (وهي الموضوع الأساس لأفلام السيرة) لا تحتمل مثل هذا، حيث ثمة دائماً قوانين وحقوق فردية أو عائلية ورقباء وأصحاب مصالح عملهم الدائم أن يسهروا على عدم تمتع المبدع بأية حرية، ولو هامشية، حين يقدم على أفلمة حياة شخص ما، سواء أكان سياسياً أو فناناً أو مبدعاً، أو حتى مجرماً... وإذا كان ثمة في عالم النشر، ما يسمى عادة بـ"السيرة المأذونة" أي التي نالت قبل نشرها، رضى أصحاب المصلحة أو الحق وموافقتهم، فإن من الصعب في السينما وجود مثل هذه الصيغة. ومن هنا جرت العادة في معظم الأحيان على أن تتم صياغة الفيلم، انطلاقاً من كتاب سابق الصدور، ونال ذلك القبول، مع الحرص على ألا يبدل السيناريو الذي سيؤفلم، أموراً جوهرية مما جاء في الكتاب الأصلي. وانطلاقاً من هذه العادة، صار في الإمكان القول إن سينما السيرة، هي بدورها، سينما ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالكتاب.

وهذا الكتاب يكون على أنواع: فإما هو سيرة كتبت لحياة الشخص (الاستثنائي) الذي ستنتقل حياته هذه إلى الشاشة. أو هو مذكرات ذلك الشخص. أو ما يجمع عنه من ثنايا كتب التاريخ. وهو أحياناً يكون على شكل عمل روائي كتب انطلاقاً مما هو معروف - أو "مفضوح" من حياته -. وفي هذه الأحوال كافة، يتعين على الفيلم أن يكون أميناً لحياة صاحب العلاقة وإلا فإن المحاكم والقضايا في انتظاره. ومن هنا يبقى الأكثر أماناً، هو أن تستقى حياة الشخص من نصوصه، ولا سيما مذكراته، كما حال دافيد لين حين أفلم حياة "لورانس العرب" انطلاقاً من كتاب هذا الأخير "أعمدة الحكمة السبعة"، وريتشارد آتنبورو حين أفلم حياة "شابلن" انطلاقاً من مذكرات هذا الأخير. في المقابل نجد، مثلاً، جون فورد، يلجأ إلى سيناريو كتبه خصوصاً له لامار تروتي حين حقق فيلماً عن شباب ابراهام لنكولن (١٩٣٩). والحال أن هذه الأمثلة الثلاثة تعتبر الأشهر في عالم سينما السيرة، علماً بأن هذا النوع بات

يضم اليوم ألوف الأفلام التي أرخت، بصرياً بخاصة، لحياة معظم السياسيين والفنانين والأدباء والمفكرين الذين عرفهم تاريخ البشرية من فلاسفة اليونان ("امبادوقلس" لجان ماري ستروب)، إلى الرؤساء الأميركيين) وكما صور أوليفر ستون بعضهم، من نيكسون إلى بوش، هو نفسه الذي حقق أيضاً واحداً من أقوى الأفلام المعاصرة لنا عن المقدوني "الكسندر")، مروراً بالفنانين (كليمت أو شكسبير، فرمير أو فان غوغ) والأدباء (سيلفيا بليث أو آيريس، فرجينيا وولف أو الأخوات برونتي...)، دون أن ننسى عشرات الأفلام التي حققت عن لينين وستالين وهتلر وموسوليني تتناول حياتهم كلياً أو "جزئياً" ومن المؤكد أن هذه الأفلام جميعاً شكلت متناً موسوعياً مدهشاً، لا بد أن نذكر أن أفضله وأكثره جاذبية كان ويبقى جزؤه الذي تناول حياة الفنانين أنفسهم، نجوماً في عوالم الغناء (من الفيس برسلي إلى تشارلز راي) وعوالم السينما ("إدوود" لتيم بورتون، أو "الطيار" لمارتن سكورسيزي) أو عوالم الرقص ("ايزادورا" أو "نيجنسكي") أو الموسيقى (أفلام كين راسل وأبرزها عن "ليست" و"تشايكوفسكي")...

حضور مصري لافت في جودة السينما الأدبية ومشاركة عربية ضعيفة

إذا كان من الصعب القول ان ثمة أفلاماً كثيرة أُخذت عن روايات أو نصوص أدبية أخرى، من بين الأفلام المئة التي تعتبر - بإجماع النقاد والمؤرخين - أعظم الأفلام في تاريخ الفن السابع في العالم، فإن هذا القول لا يبدو بعيداً من الصواب إن نحن تحرينا تاريخ السينما المصرية في شكل عام وحاولنا معرفة أي هي أفلامها المئة الافضل. فمن "الأرض" ليوسف شاهين (المأخوذ عن رواية عبدالرحمن الشرقاوي) إلى "الحرام" لهنري بركات (عن رواية يوسف ادريس) إلى "بداية ونهاية" و"القاهرة ٣٠" المأخوذين عن روايتين لنجيب محفوظ، من إخراج صلاح أبو سيف، مروراً بعشرات الأعمال الكبيرة الأخرى في السينما المصرية، عرفت هذه السينما كيف تنهل من التراث الرائع والعريق للأدب الروائي والقصصي المصري. بل ثمة كتّاب كبار نُقل معظم أعمالهم إلى الشاشة السينمائية. وثمة كتّاب كتبوا مباشرة للسينما، كما فعل نجيب محفوظ حين كتب "درب المهابيل" لتوفيق صالح، أو أمين غراب حين كتب "شباب امرأة" لصلاح أبو سيف، ثم حولها إلى رواية منشورة.

نريد من هذا أن نقول، طبعاً، إن العلاقة بين السينما المصرية والأدب الروائي والقصصي في مصر، كانت على الدوام علاقة وثيقة... وهي لا تزال هكذا حتى اليوم، على رغم السقوط المدوي للسينما المصرية في أحضان الهزل وسينما المغامرات التي من الصعب تصور تحدرها من

نصوص أدبية جدية. ولكن يكفي أن يقتبس وحيد حامد، على سبيل المثال، رواية "عمارة يعقوبيان" لعلاء الأسواني، ليحقق مروان حامد فيلماً سرعان ما يكون الأبرز في مصر خلال السنوات الأخيرة.

والحقيقة أن علاقة الأدب بالسينما في مصر، بدأت باكراً، وربما قبل البداية الرسمية للإنتاج السينمائي المصري في فيلم "ليلى" لعزيزة أمير، إذ نعرف أن بعض أهل السينما فكر بأن يكون فيلم مقتبس عن رواية "زينب" لمحمد حسين هيكل، أول فيلم مصري (علماً أن مؤرخين كثراً يرون، خطأً أن "زينب" هي بدورها الرواية المصرية الأولى). طبعاً تأخر ظهور "زينب" شهوراً قليلة عن "ليلى"، فكان واحداً من أول الأفلام، وبداية سعيدة لتحول أعمال أدبية مصرية كثيرة إلى أفلام، وليس فقط بالنسبة إلى نصوص كلاسيكية وواقعية حملت تواقيع كبار أدباء مصر، نصوصاً، وكبار مخرجيها، تحقيقاً. وهذا من دون أن نصل إلى الحديث عن اقتباسات مصرية (سعيدة أو غير سعيدة) لأمهات الروايات والمسرحيات العالمية، حيث أن هذه حكاية أخرى... ونعرف طبعاً في هذا السياق أن كل أنواع الأدب المكتوب في مصر، عرفت طريقها إلى الشاشة، بما في ذلك النصوص الأكثر تجريبية، مثل "مالك الحزين" لإبراهيم أصلان ("الكيت كات" لداود عبدالسيد) أو "سارق الفرح" لعبد السيد نفسه، عن قصة لخيري شلبي... والنصوص الأكثر صعوبة ("الجبل" لفتحي غانم في فيلم من توقيع خليل شوقي. وهذا الفيلم يحيلنا طبعاً إلى شبيه له، جزئياً في موضوعه، هو تحفة شادي عبدالسلام الوحيدة - في مجال الفيلم الروائي الطويل - "المومياء"، الذي يعتبره كثر مبنياً على سيناريو أصلي، مع أنه في حقيقته يجمع بين رواية "الجبل" ونص علمي للمعماري الكبير حسن فتحي هو "العمارة مع الشعب"، الذي كان بدوره في أصل "الجبل")، أو حتى النصوص الأكثر جرأة، سياسياً على الأقل، مثل "الكرنك" و"ميرامار" عن روايتين لنجيب محفوظ...

❖ سينما لكل الأنواع

طبعاً لا يمكننا أن نورد لائحة كاملة بكل ما نقلته السينما المصرية عن الأدب المحلي، لكننا في المقابل قادرون على التأكيد أن هذا النقل يشمل الكتّاب جميعاً، من يحيى حقي ("قنديل أم هاشم") إلى طه حسين ("دعاء الكروان" و"الوعد الحق" و"الحب الضائع"... الخ) وفتحي غانم ("الرجل الذي فقد ظله")... وصولاً إلى بهاء طاهر (المبدع الذي إذا كانت السينما خسرت روايته الرائعة "خالتي صفية والدير" لمصلحة التلفزيون، فإن فيلماً مقتبساً عن روايته "نقطة نور" هو الآن قيد التحضير)، إلى ابراهيم أصلان ويوسف ادريس (الذي اقتبس في السينما مرات عدة، وما زالت أعمال كثيرة له، منها روايته الرائعة "البيضاء" تنتظر أفلمة ما...) وطبعاً يوسف السباعي (الذي كان كاتباً سينمائياً محترفاً، مدّ الإيديولوجية الناصرية بأعمال كثيرة... ومع هذا يظل أفضل اقتباس سينمائي لعمل من أعماله، فيلم "السقا مات" لصلاح أبو سيف) من دون أن ننسى محمد عبدالحليم عبدالله برومانسياته التي كادت تكون وقفاً على المخرج أحمد ضياء الدين، وسعد الدين وهبة الكاتب الذي مدّ السينما بأفلام أخذت عن مسرحيات له وأخرى عن قصص قصيرة، كما مدّها بعدد من أفضل السيناريوات. والحقيقة اننا، هنا، في مجال الحديث، عن كتّاب السيناريو في مصر، سيكون مفيداً أن نذكر أن عدداً كبيراً من أفضلهم إنما جاء من الكتابة الأدبية، لا من معاهد السينما، إذ نعرف أن وحيد حامد كان اصلاً كاتباً للقصة القصيرة وكذلك حال مصطفى ذكري (صاحب "عفاريت الإسفلت" بين أعمال مميزة أخرى). وفي المقابل يُذكر بالخير الكاتب يحيى عزمي، الذي أتى من دراسة السينما في موسكو، ليكتب، عن قصتين مدموجتين ليحيى الطاهر عبد الله واحداً من أفضل السيناريوات المقتبسة عن عمل أدبي: "الطوق والأسورة" الذي حققه خيري بشارة.

ونحن إذا كنا ذكرنا في هذه العجالة، هذه الأسماء، نعرف أنها ليست كل الأسماء، حيث ندر - في الحقيقة - إن كان هناك كاتب مصري، على

الأقل خلال النصف الثاني من القرن العشرين، لم يتدخل في مهنة الكتابة للسينما، وأحياناً في الكتابة عنها (يحيى حقي مثلاً، أو حتى صلاح عبدالصبور). غير أن ما يمكن رصده خلال العقود الأخيرة هو ذلك التضاؤل في وتيرة العلاقة بين النوعين الإبداعيين. وإذا كنا نعرف أن فيلماً لعلي بدرخان مأخوذاً عن قصة "أهل القمة" لنجيب محفوظ، شكل البداية الحقيقية للنهضة التي عرفت في ثمانينات القرن العشرين بـــ "الواقعية الجديدة" (محمد خان، خيري بشارة، داود عبد السيد، عاطف الطيب...)، فإننا نعرف أيضاً، أن انفتاح أصحاب هذا التيار على الواقع المصري المثير، غالباً، لغضبهم، جعلهم ينطلقون في أفلامهم من رؤى صيغت مباشرة للسينما، ما حرم السينما المصرية من مواصلة طريقها في استلهام الأدب، ولا سيما منه أدب الستينات الذي كان ثورة مدهشة في أشكال الفن الروائي في مصر ومضامينه... وقد أدى هذا إلى إبعاد كتّاب كثر عن السينما، بحيث صارت من تراث الماضي تلك الظروف التي، مثلاً، جعلت توفيق الحكيم يكتب لعبدالوهاب، مباشرة، نصاً حُوّل إلى ذلك الفيلم الظريف "رصاصة في القلب". ولكن، وكما ألمحنا، حين يحدث بين الحين والآخر أن يقتبس سينمائي واع نصاً أدبياً، غالباً ما يأتي الفيلم مميزاً: "الحب في هضبة الهرم" و"قلب الليل" لعاطف الطيب، "الكيت كات" لعبد السيد، على سبيل المثال لا الحصر... و"زيارة السيد الرئيس" لمنير راضي، عن رواية ليوسف القعيد...

❖ ...وفي البلدان العربية الأخرى

إذا كان كل كتّاب القصة والرواية، قد حضروا في السينما المصرية في شكل أو في آخر، فإن ليس في امكاننا أن نقول الشيء نفسه عن بقية البلدان العربية التي عرفت، في مرحلة أو أخرى، انتاجاً سينمائياً... إذ في سورية كما في لبنان، في المغرب كما في فلسطين والعراق وبلدان الخليج وفي الجزائر، ثمة عشرات – إن لم يكن مئات – النصوص الأدبية لا تزال

تنتظر من ينقلها إلى الشاشة الكبيرة (ولندع هنا الشاشة الصغيرة جانباً، التي كانت في معظم الحالات أكثر نشاطاً في هذا السياق)... ففي سورية مثلاً، حتى وان كان بعض نصوص حنا مينه، ونص أو أكثر لحيدر حيدر أو فيصل خرتش (صاحب "تراب الغرباء") قد عرفت طريقها إلى الشاشة، فإن ثمة لمينه وغيره، كذلك لكوليت خوري وياسين رفاعية وحيدر حيدر وممدوح عزام وحتى عبدالسلام العجيلي، أعمالاً كثيرة، تنتظر أفلمة ما... ربما سيحين وقتها حين يتخفف السينمائيون السوريون من الأعباء الايديولوجية والرغبة في جعل ذواتهم موضوعاً للأفلام.

في لبنان، في المقابل، يكاد ينحصر الاقتباس السينمائي عن الأدب في فيلمين لافتين، أولهما حقق في سنوات الستين عن رواية "الأجنحة المتكسرة" لجبران خليل جبران (الراحل يوسف المعلوف وهو مصري من أصول لبنانية)، والثاني، تجربة بهيج حجيج في أفلمة رواية مميزة لرشيد الضعيف هي "المستبد" تحت اسم "زنار النار"... ولئن حلم برهان علوية طويلاً بعلاقة لسينماه مع الأدب تتمثل في سيرة لجبران عن شبه - رواية كتبها جان - بيار دحداح، فإن هذا الحلم لم يتحقق حتى الآن.

أما في العراق فإن سنوات الازدهار السينمائي شهدت اقتباسات من غائب طعمة فرمان ("خمسة أصوات") ومن غيره، ما يجعل التجربة العراقية تذكر بالخير، على عكس التجربة الفلسطينية في هذا المجال، والتي لا تزال مقتصرة على نصين أو أكثر لغسان كنفاني (من بينهما الفيلم السوري "المخدوعون" تحفة توفيق صالح). علماً أن التجربة الفريدة من نوعها في المشرق العربي تبقى اقتباس خالد الصديق لرواية "عرس الزين" للسوداني الطيب صالح، في فيلم كويتي، تلا "بس يا بحر" للصديق، الذي وضع عن تجربته تلك كتاباً في غاية الطرافة والفرادة...

وما يقال عن المشرق العربي في هذا السياق، يمكن قوله عن المغرب العربي، حيث لا يزال الاقتباس الأدبي في السينما نادراً، على رغم بدايات

أتت مشجعة وواعدة "الأفيون والعصا" لأحمد راشدي وبعض التجارب المغربية الأخرى...

طبعاً ليس المجال هنا كافياً لتحليل هذه الظاهرة السلبية... ولكن تبقى ضرورية الإشارة مرة أخرى إلى أن التجربة المصرية مع الأدب كانت وتبقى ناجحة في معظم الحالات، حتى وإن كنا نعرف أنه قليلاً ما تحقق لفيلم حقيقي مأخوذ عن نص أدبي، نجاح جماهيري كبير ونجاح في شباك التذاكر... ولكن - ونكاد نقصر حديثنا الختامي هذا على الحالة المصرية - نعرف بالتأكيد أن العدد الأكبر من الأفلام المقتبسة عن نصوص أدبية يتعلق بأفلام تشكل علامات أساسية في تاريخ هذا الفن.

❖ نجيب محفوظ والسينما: علاقة متبادلة

هو أمر لم يعد في حاجة إلى مزيد من التأكيد: ونعني بهذا دور نجيب محفوظ في السينما المصرية. ذلك أن من الأمور التي باتت من المسلّمات أن علاقة الأديب المصري الكبير الراحل بالفن السابع، هي أكثر قوة وتعقيداً من علاقة أي أديب في العالم بهذا الفن. ولئن كان معروفاً على نطاق واسع ان السينما المصرية، وغير المصرية، نهلت ولا تزال من روايات صاحب "الحرافيش" و"الثلاثية" ومن قصصه القصيرة، أفلاماً متنوعة يعتبر بعضها من العلامات الأساس في تاريخ السينما، فإن من الأمور المعروفة أقل نسبياً، أن محفوظ ساهم في تاريخ السينما المصرية في شكل محترف أيضاً، ولا سيما من خلال كتابته عدداً كبيراً من السيناريوات التي كان بعضها مكتوباً للسينما في شكل مباشر ومن أفكار أصلية، بينما كان بعضها الآخر اقتباساً من روايات وقصص لكتّاب آخرين، وبعضهم لا يصل في قامته الإبداعية والفكرية إلى قامة محفوظ. ولا ريب في أن المثل الأبرز على هذا هو أن محفوظ، وخلال سنوات الخمسين والستين من القرن العشرين، كتب سيناريوات، معظمها مميز، لروايات لإحسان عبدالقدوس حولها صلاح أبو

سيف إلى أفلام سينمائية حملت عناوين اشتهرت لاحقاً مثل "أنا حرة" و"النظارة السوداء" و"الطريق المسدود"... وفي مقابل هذا، لافت أن محفوظ لم يكتب سيناريو مقتبساً من أي رواية أو قصة قصيرة له. كان يترك هذه المهمة للآخرين.

وهؤلاء الآخرون اشتغلوا بالطبع، على العدد الأكبر من روايات محفوظ، باستثناء رواياته الفرعونية، منذ "خان الخليلي" و"بداية ونهاية" و"زقاق المدق"، حتى "الحرافيش" وما بعدها، مروراً، طبعاً بـــ "الثلاثية" (أي "بين القصرين"، "قصر الشوق" و"السكرية"). ونعرف طبعاً أن النقاد يجمعون على أن أياً من السيناريوات التي كتبت عن روايات أو قصص محفوظية، لم يرق إلى مستوى كتابة هذا الأديب العربي الذي كان الوحيد من بين الأدباء العرب، الفائز بجائزة نوبل للآداب... ويعود السبب، إلى تركيبية النص المحفوظي المنتمي إلى أدب كبير، والذي يظل دائماً عصياً على الترجمة ليس فقط إلى لغات أخرى، بل إلى أنواع فنية أخرى. وفي هذا الإطار قد يكون بعض القصص المحفوظية القصيرة استثناء، ما يجعلنا نعتبر "أهل القمة" الفيلم الذي اقتبسه علي بدرخان عن قصة متوسطة لمحفوظ، استثناءً. ولعل هذه الاستثنائية تشمل أيضاً بعض أولى روايات محفوظ الاجتماعية، ما يدفعنا إلى الاعتقاد بأن السينما المكسيكية أحسنت حين اقتبست عملين محفوظيين إلى شاشتها: "بداية ونهاية" و"زقاق المدق".

من هنا، وعلى خط السير الذي سار عليه الاقتباسان المكسيكيان، قد يكون منطقياً أن نطالب اليوم (واللغة السينمائية قد تطورت وكذلك تقنياتها الصرفة) بعودة السينمائيين إلى النصوص المحفوظية يحاولون أفلمتها من جديد... وهو عمل ما كان من شأن محفوظ إلا أن يوافق عليه، هو الذي كان يقول إن علاقته بنصوصه انتهت حين وصلت هذه النصوص إلى القراء وصار كل واحد حراً في تفسيرها... وهذه الحرية تسري كذلك على السينمائيين. والحقيقة أن محفوظ يعرف هذا الأمر جيداً، هو الذي شغل

لفترات من حياته مهمات سينمائية رسمية: من رئيس لهيئة السينما، إلى رقيب على الأفلام... إلى كاتب سيناريو بأجر شهري، إضافة إلى نقطة قلّ التوقف عندها، وهي أن محفوظ، الذي علّمه صديقه صلاح أبو سيف فن كتابة السيناريو وأسرار صنعته، منذ أواخر سنوات الأربعين حين أشركه في كتابة سيناريوات أفلامه، استمرأ الفن السينمائي وتطور لغته إلى درجة نلاحظ معها، كيف أن كتابته نفسها تطورت منذ بداية سنوات الستين، بحيث أن من يقرأ أعمالاً له مثل "اللص والكلاب" و"الطريق" و"السمّان والخريف" وعشرات القصص القصيرة يخيل اليه انها نصوص كتبت خصوصاً للسينما. صحيح أن محفوظ أنكر هذا دائماً، ولا سيما بالنسبة إلى نصوصه الكبرى، لكن قراءة متأنية لهذه النصوص ستضعنا أمام متن سينمائي من المؤسف أن الذين اشتغلوا على "سينما نجيب محفوظ" لم يدركوه جيداً...

❖ إحسان عبد القدوس: مرايا الطبقة الوسطى

من المعروف عادة - وهو أمر قلناه مراراً وتكراراً في صفحات هذا الكتاب - أن الأدب الكبير، التأملي والفكري، يبدو عصياً على التحول إلى أفلام سينمائية، أو إلى أي نمط فني آخر عدا كينونته الأدبية الصرفة، وفي المقابل يبدو الأدب الصغير طيّعاً، قادراً على التحول بسهولة. ومن هنا، حتى وإن كانت شهرة الأفلام التي تعد بالعشرات والتي اقتبست عن نجيب محفوظ، كبيرة جداً، فإن حظ احسان عبدالقدوس مع السينما يبدو أكبر من حظ نجيب محفوظ معها. وطبعاً لا نود بهذا الكلام أن نقلل من شأن أدب صاحب "أنا حرة" و"لا أنام" و"بئر الحرمان"، بل إن كل ما نريد قوله هو أن لغة عبدالقدوس الأدبية كانت دائماً لغة بسيطة، تحاول أن تخدم المواضيع والأفكار، لأن لها الأفضلية لديه، بدلاً من جعل هذه تخدم اللغة الأدبية وأبعادها. في شكل عام، كانت روايات عبدالقدوس وقصصه وحتى نصوصه التي كتبت للسينما مباشرة، تنطلق من رغبة في قول شيء ما: القضية

الوطنية، أو حرية المرأة، أو التصدي للظلم الاجتماعي وقضايا العائلة، قبل أن يتحول هذا الأدب إلى انتقاد مباشر، أو موارب لبعض سمات تاريخ مصر الحديث. ومن هنا ولأن عبدالقدوس كان يتوجه إلى قارئه مباشرة راغباً في أن ينقل اليه موقفاً ما، كان يتوخى أن يكون أدبه أدباً شعبياً سردياً، يركز على الأحداث والعلاقات كما على سيكولوجية الشخصيات، وهي أمور قادرة دائماً على الوصول إلى متفرج الفيلم كما إلى قارئ النصّ بسهولة. ومن هنا إذا كان في وسعنا أن نقول إن أدب نجيب محفوظ قدم خدمات جلّى للسينما المصرية رافعاً من شأن مواضيعها وأفكارها، فيمكن القول إن أدب احسان عبدالقدوس استفاد من السينما كثيراً وأعطاها في المقابل أعمالاً قد يصعب اعتبارها علامات في تاريخ السينما، لكنها بالتأكيد علامات في مسيرة المجتمع المصري.

ومن هنا لم يكن غريباً أبداً أن يعرف المخرج المقدم على تحقيق فيلم عن نص لعبدالقدوس أنه يقدم عملاً مضمون النجاح، فيما كان المقدم على تحقيق عمل مقتبس عن محفوظ يعرف أنه يجازف. ولعل في مقدم مبدعي السينما الذين اكتشفوا الخصوصيات "السينمائية" لأدب عبدالقدوس، صلاح أبو سيف، الذي حين ترسخ انتصار الثورة المصرية بقيمها الحديثة والواعدة أواسط خمسينات القرن العشرين، ورأى أن من المناسب "الآن" ترك الواقعية الاجتماعية وقضايا الفساد والصراعات الطبقية جانباً، للاهتمام بتحقيق أفلام تعكس ما تتطلع اليه القيادة الجديدة من نهوض بالطبقة الوسطى في المجتمع والبحث عن قيم عصرية وأخلاقيات مدينية جديدة، وجد نفسه يتجه من فوره إلى أدب إحسان عبد القدوس، ويكلف - بالتحديد - نجيب محفوظ بكتابة سيناريوات بعض أبرز أعمال هذا الأدب. ونتجت من هذا أفلام عدة حققت في زمنها نجاحات شعبية مدهشة. بل ربما كان في وسعنا أن نقول إن تلك الأفلام (ومن بينها طبعاً "النظارة السوداء" و"لا أنام" و"أنا حرة" و"الطريق المسدود") قدمت، إلى نجاحاتها التجارية المدهشة، خدمات فكرية للثورة

المصرية كاشفة عن ارتباط تلك الثورة بأفكار الطبقة الوسطى، ما سهل وصولها حتى إلى الشرائح الاجتماعية المدينية خارج مصر. ولن نكون مغالين هنا إن نحن لاحظنا كيف أن تلك الأفلام، أوصلت في طريقها نجوماً إلى قمة المجد (من نادية لطفي إلى عبد الحليم حافظ، على سبيل المثال)، كما بدلت من توجهات وأدوار فنانين راسخين (فاتن حمامة في "لا أنام")، وأوجدت جرأة جديدة في تعاطي السينما مع مواضيعها.

ولاحقاً، على رغم التغيرات التي جعلت احسان عبدالقدوس وأدبه يبتعدان تدريجاً من التوجهات الأكثر راديكالية - وبالتالي ديماغوجية ومجازفة - للنظام المصري، ظل هذا الأدب يجتذب السينمائيين، وربما لهذه الأسباب بالذات، بحيث إن السينما - المعادية للثورة وتوجهاتها - ظلت تدين لإحسان عبدالقدوس ببعض أشهر أعمالها "الارتدادية" من "الرصاصة لا تزال في جيبي" إلى "امبراطورية ميم" مروراً بـــ "أبي فوق الشجرة"... وصولاً إلى أعمال مثل "يا عزيزي كلنا لصوص"... ولعل في امكاننا هنا أن نفترض أن "سر" النجاح الكبير، الذي حققته هذه الأعمال، لا يكمن في مواقف عبدالقدوس التحليلية تجاه النظام، على تغيّره، والتي كان من شأنها أن تُري ملايين المتفرجين الطرق الأسلم لبناء الوطن، بقدر ما كمن في أن عبدالقدوس كان الأقدر على التقاط نبض الطبقات الوسطى ليعبر عنها ويتابعها في سرعة تغيراتها و... جذريتها المواربة.

خمسون رواية لخمسين فيلما

في الصفحات التالية استعراض لخمسيين فيلماً يمكن اعتبارها في السينما العربية والعالمية نماذج تمثل خير تمثيل ذلك التزاوج بين الأدب القصصي والرواني في تاريخ الفن السابع . ولا نعني باختيار هذه النماذج الدالة هنا أنها الأفضل في هذا السياق أو الأشهر لكنها من التنوّع بحيث تعطي القارئ فكرة متكاملة حول الموضوع . والأهم من هذا هو أن الأفلام التي جرى اختيارها هنا وعرضها - وأحيانا مع وقفات خاصة عند النصوص الأدبية التي اقتبست منها - هي بعض الأفلام الأساسية التي جرى ذكرها أو الإشارة إليها في الفصل السابق من هذا الكتاب.

«الرحلة إلى القمر» ميلياس للخيال العلمي والسينما الروائيـة

الخطوة الصغيرة بالنسبة إلى الإنسان والكبيرة التاريخية بالنسبة إلى الإنسانية، تلك الخطوة التي سحرت مئات الملايين في ليلة حارة من ليالي صيف العام ١٩٦٩: خطوة نيل آرمسترونغ فوق سطح القمر، كانت في الحقيقة، خطوة يحلم بها الإنسان منذ زمن بعيد. فهو دائما ما تطلع صوب الكوكب الأقرب إلى الأرض وتساءل: متى أصل إليه؟ في الأدب، بواسطة الكلام المجرد، وصل كثيرون، من كبلر إلى هــ.ج. ويلز إلى جول فيرن. وفي الشعر وصل إليه كثيرون أيضا. لكن الإنسان ظل يتوق إلى أن يرى: أن يرى سطح الكوكب الجار، عن كثب. وهذا الأمر لئن كان تحقق بفضل الإنجازات العلمية - الفضائية الكبيرة التي بدأ السوفيات الكشف عنها أواسط سنوات الخمسين من القرن الفائت، وأوصلها الأميركيون إلى الذروة أواخر سنوات ستينه، هذا الأمر كانت السينما أول من "حققه". وكان من أول ما حققته السينما نفسها حين تبين لصانعيها ذات يوم أنها يمكن أن لا تكتفي بتصوير ما تراه الكاميرا أمامها، بل تتجاوز ذلك لتصور ما يمكن للفنان أن يحلم به. وكان من المنطقي أن يكون الوصول إلى القمر من أول وأهم ما يحلم به الإنسان.

حدث ذلك في العام ١٩٠٢، أي بُعد أكثر قليلاً من نصف عقد منذ عرض الاخوان لوميار، أول الأفلام التي صوراها. وكانت أفلاماً تمثل الحياة الواقعية. ومن حقق حلم القمر، سينمائياً، وقبل غيره، كان هو، في دوره، فرنسياً مثل الأخوين لوميار. وكان يعرفهما، وسيقال لاحقاً إنه كان من أوائل

المتفرجين المتحمسين الذين ارتادوا "المقهى الكبير" حيث عرضت أول الأفلام. أما الفيلم نفسه، والذي "حقق" ميلياس فيه توق الإنسان إلى زيارة القمر، فكان عنوانه بالتحديد "الرحلة إلى القمر". وكان أول فيلم في تاريخ السينما يلجأ فيه صانعه، وبوفرة، إلى استخدام الخدع البصرية.

اقتبس جورج ميلياس فيلمه "الرحلة إلى القمر" عن روايتين مشهورتين لويلز (الإنكليزي) وفيرن (الفرنسي)، لكنه إذ اقتبس الفكرة والأحداث الرئيسية تعمد ان يبدل المضمون، وأيضا فلسفة العمل ككل. ومن هنا لم يكن من قبيل الصدفة أن يجعل ميلياس أبطاله، في نهاية الفيلم يفضلون جحيم الحياة الدنيا، على نعيم القمر حتى ولو كان فردوسياً.

تدور حكاية الفيلم حول نادٍ للمهتمين بشؤون الفضاء يديره البروفسور باربن فويس. وهذا النادي الذي تجتمع إدارته بشكل منتظم، يقرر ذات يوم وفي لحظة سأم، أن ينظم لعدد من أعضائه رحلة تتجول بهم بين الكواكب. ولكن كيف الوصول إلى هناك؟ ببساطة، يوضع الراغبون في السفر في فوهة مدفع عملاق، ويطلقون كالقذيفة نحو القمر، وهم داخل قمرة غريبة. وبالفعل تبدو الفكر صائبة وتنطلق القمرة/ القذيفة، لتصل إلى سطح القمر، وتحط تحديدا في واحدة من عينيه (إذ، حتى ذلك الحين، كان القمر منظورا إليه انطلاقا من الأرض، سمات وجه له عينان وأنف وفم، ويبدو مبتسما في معظم الأحيان). يصل أصحابنا إلى سطح القمر فيكتشفون فيه وديانا وجبالا، وروائع لا تحصى، ويكتشفون أيضا أنه عامر بالحسان ومن بينهن راقصات فاتنات، إضافة إلى الفطر الذي ينمو بسرعة، وإلى الأطايب والنجوم وكل ما يمكن أن يفتن اعضاء النادي السئمين عادة. وهكذا ينخرط الرحالة في حياة الكوكب المشع، فرحين أولا، غير أنهم بعد ذلك، وبعد فرصة اللقاء الأول، يكتشفون أن المكان معاد لهم، وأنه لا يرحب بوجودهم على الإطلاق. ومن هنا، وبعد تردد وسجال (صامت، حيث أن السينما كانت لا تزال، بعد، صامتة) يقررون أن يعودوا من حيث أتوا، لأن الأرض أحن عليهم وأكثر

ترحيبا بهم، فيعودون ليجدوا الناس في هذه الحياة الدنيا ينتظرون عودتهم، انتظارهم عودة الأبطال. وينتهي الفيلم على ذلك.

كل هذا يحدث في فترة من الزمن قصيرة نسبياً، لأن طول "الرحلة إلى القمر" لا يتجاوز الـــ ٢٨٠مترا. والفيلم يتألف في الأصل من ثلاثين مشهداً، فقد اثنان منها إلى الأبد. لكن الباقي كان كافياً لإدخال هذا الفيلم، تاريخ السينما من الباب العريض، ولاعتباره أول فيلم خيال علمي في سينما لم تكف أفلام الخيال العلمي عن أن تكون وجبتها الأساسية على الدوام. ولا بد من أن نشير هنا إلى أن جورج ميلياس حقق الفيلم بنفسه وكتب له السيناريو ومثل الدور الأول فيه. وكان ذلك في طبيعته، وفي طبيعة السينما في تلك الأزمنة البطولية.

حين حقق ميلياس هذا الفيلم، مصوراً معظم مشاهده في محترفه الذي أقامه في ضاحية مونتروي - سوربوا الباريسية، كان في الأربعين من عمره. صحيح أن السينما كانت جديدة عليه في ذلك الحين، لكن الفنون الخيالية وفنون الخداع كانت من اختصاصه. فهو كان معروفاً بتعدد مواهبه وكان يعمل مشعوذاً وساحراً، وكان هو من ورث الساحر الشهير هوديني واشترى مسرحه. وكان معروفا بكونه خبيراً في السحر والألعاب النارية. ومن أوائل الذين تلمسوا إمكانات الكهرباء والمغناطيس في تحقيق الخدع. من هنا حين اكتشف ابتكار الأخوين لوميار، كان من أوائل الذين أدركوا ما ينطوي عليه فن السينما من إمكانات. وأدرك كذلك أن في امكانه أن يحدث انقلابا حقيقيا في هذا الفن الذي كان الأخوان لوميار جعلاه فن توثيق لا أكثر. وهكذا راح يحقق الأفلام القصيرة، ودائماً بصدد مواضيع أكثر خيالية، وهو يحمل، كما يقول الباحث كلود بايله، رحلة ما: رحلة في الجغرافيا، أو في الفضاء، أو في البحار، أو حتى رحلة في المستحيل. وهو لكي يجعل رحلاته السينمائية شيقة وممتعة ملأها بالخدع وضروب السحر مبتكراً أساليب تقنية استخدمها مئات السينمائيين من بعده. وهكذا، كما يقول بايله، إذا كان

الأخوان لوميار يعتبران "غوتنبرغ السينما" (نسبة إلى مخترع الطباعة)، فإن جورج ميلياس كان فاوست السينما على أقل تقدير.

عاش جورج ميلياس بين العامين ١٨٦١ و ١٩٣٨. وهو لئن كان خاض السينما باكراً، وعرف مجداً، لا يزال حتى اليوم كبيراً، فإنه لم يستمتع شخصيا بذلك المجد طويلاً. فميلياس بعد ابتكاراته الأولى، بعد أن كفت السينما عن أن تكون عملاً حرفياً يدوياً، ووقعت تحت سيطرة الشركات الكبرى، لم يعد قادراً على أن يجد لنفسه مكاناً فيها. وهكذا تحول في شيخوخته إلى رجل محطم بائس، وصار مجرد بائع لعب فاشل في محطة مونبارناس الباريسية، أما عشرات الأفلام التي حققها والتي أسست لفن سينمائي رائع، فقد ضاع معظمها. ومن حسن الحظ أن "الرحلة إلى القمر" لم يضع.

«ساغا غوستا برلنغ»: العاطفة والطبيعة في أسطورة سويدية

يبقى اسم "غوستا برلنغ"، بالنسبة إلى هواة السينما، مرتبطاً باسم الآنسة غوستافسون، التي سيخلدها تاريخ السينما باسم غريتا غاربو. صحيح أن "ساغا غوستا برلنغ" لم يكن فيلمها الأول، لكنه كان أول فيلم يحمل في ملصقاته اسمها الجديد الذي اختاره لها مكتشفها المخرج موريتس ستيلر، الذي ما لبث أن رافقها إلى هوليوود، بعد بدايتيهما السويديتين، وسرعان ما انطفأ هو لتحقق هي، في عاصمة السينما الاميركية والعالمية، مجدها الكبير.

حقق موريتس ستيلر هذا الفيلم في العام ١٩٢٣، يوم كانت السينما لا تزال صامتة، وكان واحداً من أوائل الأفلام السويدية التي حققت نجاحاً عالمياً. طبعا يمكن أن يعزى هذا النجاح إلى حضور غريتا غاربو في الفيلم،

لكن هذا لا يكفي. اذ أن العنصر الرئيس هنا هو حكاية الفيلم نفسه. فالحكاية مقتبسة عن رواية شهيرة للكاتبة سلمى لاغرلوف التي كانت اشتهرت بحصولها على جائزة نوبل للآداب.

وكانت "ساغا غوستا برلنغ"، أول رواية كتبتها، وهي نشرتها في العام ١٨٩١ لتنقل إلى الملأ مناخ الاساطير والحكايات الشعبية كما كان سائدا في مسقط رأسها، منطقة "فورملاند" السويدية. ومن هنا حين عرض ستيلر فيلمه، كان الناس جميعا ينتظرونه، إذ أن معظم السويديين، وعدداً كبيراً من الأوروبيين، كانوا قرأوا الرواية، وباتوا على تماس تام مع أحداثها، ومناخاتها.

رواية سلمى لاغرلوف طويلة، وتقع في جزءين، وتشمل أحداثاً تمتد على مدى طويل من السنوات، كما أنها مملوءة بالشخصيات والحبكات الجانبية. من هنا، حين حقق ستيلر فيلمه، كان عليه - في الطبع - أن يختصر ويكثف، غير أن الكاتبة نفسها لم يفتها، حين شاهدت الفيلم، أن تشير إلى أنه أتى أميناً لروح روايتها، مكثفاً أحداثها. ومن هنا اعتبر الفيلم، في ذلك الحين، نوعاً من المصالحة بين الأدب وفن السينما.

ما استعاره موريتس ستيلر من رواية سلمى لاغرلوف، كان الشخصيات والأحداث الرئيسة. وبالطبع شخصية غوستا برلنغ نفسه، ذلك القسيس الشاب الذي بدا للرعية، منذ بداية تسلمه الابرشية، في "الفورملاند"، غريب الأطوار، ميالاً إلى ممارسة نوع من السحر على النساء اللواتي، اذ يفتنهن جماله وبساطته، يغضضن الطرف عن ميله إلى الشراب وضروب الفسق. غير أن الأمر ينتهي بأعيان الرعية إلى إبلاغ المطران رغبتهم في التخلص منه. وينتهي الامر بغوستا برلنغ مطروداً من الرعية، فيهيم في البراري شريداً مطارداً، حتى اللحظة التي ينضم فيها إلى عصبة من "الفرسان" تطلق على نفسها اسم "فرسان اكباي".

ومنذ لحظة اللقاء تختلط حياته بحياة "الفرسان"، الذين هم في مجموعهم جنود سابقون يعيشون حياة مغامرات وبوهيمية، وكل واحد منهم يعتقد نفسه فناناً خطيراً. وتتزعم هؤلاء جميعا سيدة يطلقون عليها اسم "المعلمة".

وإذ ينضم غوستا برلنغ إلى المجموعة، ويبدأ حياة هادئة ممتعة، تتدخل الأقدار وتسوء العلاقات بين الفرسان، ويتهم بعضهم "المعلمة" بالزنى ما يدفع بزوجها إلى طردها فتعيش حياة تشرد وتسول بينما يسيطر الفرسان على المكان في شكل مطلق، ويطلقون العنان لفسادهم ولا مبالاتهم، فيتوقفون عن استغلال المناجم التي كانت تؤمن لهم رخاء العيش، ويبذرون ما كان تراكم قبلا من خيرات. اما بالنسبة إلى غوستا برلنغ، فيبدو واضحاً أن لعنة ما حلت عليه الآن بعدما كان اعتاد أن يحمل سوء الطالع إلى الآخرين.

وهكذا يسوء وضعه كما يسوء وضع الفرسان بشكل عام، ويبدأ القوم معاملتهم بغلظة مجبرين إياهم على العودة إلى العمل إن هم أرادوا مواصلة عيشهم. ويتبين ان ما حل بهم إنما كان بسبب سوء معاملتهم تلك المرأة التي كانت طيبة على الدوام معهم. ويحدث أن تعود "المعلمة" إلى المكان، في اللحظة التي تكون فيها أوضاع الفرسان وصلت إلى الحضيض. تعود لتموت هناك، لكنها قبل موتها تعلن أمامهم أنها سامحتهم على إساءتهم تجاهها. سامحتهم نعم، لكن ذلك لن يعيد الأمور إلى ما كانت عليه من قبل. وهكذا، إذ يتلقون ذلك السماح بفرح ورضى، ينتهي الأمر بهم إلى أن يتفرقوا، كل واحد منهم في جهة، بمن فيهم غوستا برلنغ.

طبعاً لم يكن هذا تماماً ما صوره موريتس ستيلر في فيلمه. بل إنه ركز على حماية غوستا برلنغ، جاعلاً من حياة الفرسان الآخرين ومغامراتهم مجرد إطار لها. ومن هنا يركز الفيلم على حكاية هيام "المعلمة" مرغريتا بالقسيس الشاب. وهي إذ تجد صداً منه، وإذ تفيق لديها فجأة ذكريات غرام قاتل مضى في حياتها، تجد نفسها تواقة إلى "التطهر" من كل ذلك، تحرق البيت فتسجن. وفي النهاية تجد نفسها مضطرة إلى التخلي عن حبها لغوستا

برلنغ أمام حب آخر يعيشه هو مع الحسناء اليزابيث، المتزوجة بدورها من شخص بليد لا معنى له.

واليزابيث هذه كانت أغرمت سابقاً بغوستا برلنغ لكنها لم تعترف لنفسها بذلك الحب. عند ذلك الحد من الحكاية تنضم اليزابيث إلى غوستا برلنغ الذي نجا من الحريق، وتهرب معه إلى الغابات المغطاة بالثلوج، وهناك تبدأ الذئاب الضارية بمطاردتهما، ويتمكنان من الإفلات، ويقرر غوستا برلنغ ان يعيد إليزابيث إلى ديارها وإلى زوجها، ولكن، إذ يصلان إلى المدينة، تكتشف اليزابيث أن ليس في وسعها البقاء مع هنريك، زوجها، أكثر من ذلك. تكتشف انها لم تعد قادرة على أن تحيا من دون غوستا برلنغ. ويقرر الاثنان البقاء معا، على رغم كل شيء، أما غوستا فيبدأ بإعادة بناء ما دمره الحريق.

إن الفارق في الأحداث بين الفيلم والرواية كبير، غير أن هذا لم يمنع الفيلم من ان يعكس ما تتضمنه الرواية من تركيز على عالم الفولكلور الاسكندنافي ذي الخصوصية: الحب المحرم الذي يقع فيه القسيس، الجولات الصاخبة في الليل الثلجي، حكاية "الفرسان" وما فيها من عناصر مغامرة وبوهيمية... إلى آخره. صحيح أن الفيلم ضيق إطار المكان الذي تدور فيه الأحداث، محولا الحيز المكاني من آفاق الطبيعة الواسعة، إلى أماكن خاصة مغلقة في معظم الأحيان، غير أن روح الانطلاق والعلاقة مع الطبيعة ظلت ماثلة، ما جعل الفيلم يعتبر مثاليا في هذا المجال، وواحداً من أول الأفلام الأدبية في تاريخ السينما.

ولدت سلمى لاغرلوف العام ١٨٥٨ في مدينة مارباكا في منطقة الفورملاند السويدية التي جعلتها مسرح معظم رواياتها. أما "ساغا غوستا برلنغ" فكانت روايتها الأولى، كتبتها ذات لحظة سأم في حياتها، حيث كانت تخوض مهنة التدريس "المضجرة" بحسب ما تقول.

وحققت الرواية نجاحا كبيرا منذ نشرها، وجعلت القراء يقبلون اكثر وأكثر على قراءة هذا النوع من الأدب الذي يمجد العواطف في الوقت نفسه، الذي يمجد الطبيعة والعلاقة معها.

وعاشت سلمى لاغرلوف حتى العام ١٩٤٠، وكتبت عشرات النصوص، منها نص عن "القدس" كتبته أثر عام أمضته بين مصر وفلسطين اوائل القرن العشرين. وهي نالت جائزة نوبل للآداب في العام ١٩٠٩ عن كتابها "مثالية شامخة، خيال حي، وتلف روحي"، ومع هذا تظل "ساغا غوستا برلنغ" أهم أعمالها وأجملها، هي التي عرفت كذلك بمناصرتها حقوق المرأة، ووقوفها إلى جانب السلم وضد الحروب كافة.

«الأم» لبودوفكين: السينما في خدمة الوعي النضالي

إذا كان الكاتب الروسي الكبير مكسيم غوركي، صديق لينين والذي ارتبط بالفكر الثوري باكرا في حياته، قد جعل من روايته الأشهر "الأم" الرواية المرتبطة أكثر من أي عمل ابداعي آخر بالثورة الروسية التي اجهضت في العام ١٩٠٥، فإنه في الوقت نفسه جعلها، على رغم نهايتها الدامية، العمل الذي "يبشر" بحلول ثورة العام ١٩١٧. بالنسبة إلى غوركي العمل الثوري يقوم على دعامتين: الوعي والفعل. والحال أن رواية "الأم" هي رواية وعي وفعل في الوقت نفسه. وهذا، بالتحديد، ما أعطاها قيمتها. ولكن هذا، في الوقت نفسه، ما جعلها تستخدم أكثر من أي عمل أدبي روسي آخر، في مجال الدعاوة السياسية. ولعل خير شاهد على هذا الفيلم الذي حققه فسيفولد بودوفكين، أحد كبار مؤسسي السينما السوفياتية، انطلاقاً من هذه الرواية، محولاً إياها من عمل أدبي كبير، إلى عمل سينمائي - لا شك في روعته على الصعيد البصري - يخدم قضية الثورة ودولتها، أكثر مما يخدم

قضية الفن. ومن هنا نظر إلى "الأم" دائما بوصفه الأهم بين الأفلام التي أسست للواقعية الاشتراكية، في عملية ترجمة سياسية وايديولوجية مباشرة، لعمل أدبي كان، حقا، يحمل هذا العنصر، لكنه - أي العنصر السياسي الايديولوجي - كان يختبئ خلف المستوى الأدبي المتميز للعمل. ولعل أهمية "الأم" - السلبية - في هذا المجال، تكمن في أن الفيلم اتخذ مع بدايات الجمود الفكري في الاتحاد السوفياتي - متواكبا مع حلول ستالين في السلطة محل لينين - نموذجا يجب ان يحتذى. وكان من الطبيعي لهذا الأمر ان يساهم في انهيار الحياة الأدبية والفنية، بعد فورة الابداع المتفائل والمتسائل والثوري الذي انطلق من حماسة الكثير من المبدعين الروس، وغير الروس، لثورة العام ١٩١٧وانتصارها.

منذ البداية لا بد من الإشارة إلى أن بودوفكين كان أميناً في نقله نص غوركي من حيز العمل الأدبي إلى حيز العمل السينمائي، إذ للوهلة الأولى يبدو الفيلم وكأنه ترجمة حرفية لما في الرواية. ولكن من الواضح أن النص الأدبي الذي كتب إثر انهيار ثورة العام ١٩٠٥، أي في العام ١٩٠٨، وعبر فيه غوركي عن نظرة واقعية إلى البعد الطبقي للثورة، وإلى لحظات الشك والقلق التي تعتري أصحاب المصلحة في تلك الثورة، تحول اذ حققه بودوفكين في العام ١٩٢٦، إلى فيلم، إلى عمل انتصاروي أشبه بالحتمية التاريخية، ينقسم أو يقسم الناس إلى اشرار وطيبين. يكفي وعي بسيط لكي يتنقل صاحب المصلحة الطبقية من جانب إلى آخر. غير أن التشديد على هذا لا يمنع من ملاحظة ان بودوفكين، عبر استخدامه الخلاف للقطات المكبرة للوجوه - وخصوصا وجه بيلاجيا، الأم - وللمبادئ التي كانت ترسخت في عالم التوليف (المونتاج) مضفية على هذا البعد، سمة التفسير الايديولوجي الخالص، دونما حاجة إلى الكلام (الفيلم كان ينتمي إلى السينما الصامتة)، عبر هذا كله تمكن بودوفكين على أية حال، من الغوص في سيكولوجية التغير، كفعل ينطلق من الوعي، محولا اياه إلى وعي ثوري.

الوعي المعني هنا هو وعي بيلاجيا فلاسوفا، ابنة الطبقة العاملة الفقيرة والبائسة، التي تراقب في حياد أولا، حياة زوجها العامل السكير، المتواطئ مع أرباب العمل والواشي برفاقه الثوريين، والذي ينفق وقته وهو يكسر الاضرابات. ذات يوم يقتل العامل على يد مناضل من رفاق ابنه، ذي الوعي الثوري المبكر بافيل، وهنا تسرع بيلاجيا إلى ابلاغ الشرطة عن ابنها ورفاقه وتمردهم واجتماعاتهم، كفعل انتقام لمقتل زوجها. عند هذا المستوى تكون بيلاجيا متناسقة مع مستواها الفكري ومع موقعها في الحياة كزوجة وأم كانت رغبتها أن تحمي عائلتها، على رغم كل البؤس الذي تعيشه. غير ان اعتقال رجال الشرطة ابنها بافيل، يقلب وعيها، رأسا على عقب، وتشعر بالندم الكبير لأنها تسببت في ذلك. وهنا تعيش زمناً من الاضطراب والقلق، وتستعيد مسيرة ابنها وكيف اكتسب الوعي عن طريق الكتب التي كان يمضي وقته في قراءتها، وعن طريق الاجتماعات النضالية التي كان يعقدها مع رفاقه. وفجأة، ازاء هذا كله، تكون لحظة الوعي التي تعيشها بيلاجيا: هذه اللحظة إذ تكشف لها عدالة قضية ابنها، تكشف في الوقت نفسه، حقيقة زوجها، ومن ثم حقيقية الوضع الطبقي الذي يجعل من زوجها البائس حليفا لممارسي القمع ضد الطبقة العاملة، وهكذا على ضوء هذا الوعي، تتحول بيلاجيا إلى ثورية، وتحل مكان ابنها بافيل في النضال منتمية إلى الحركة الثورية التي كانت بالنسبة إلى بافيل، طريق الوصول إلى العدالة والخروج من حال البؤس والاستغلال التي تعيشها الأكثرية الساحقة من أبناء الشعب. وهنا حين "يكتمل" وعي بيلاجيا، يحدث أن يهرب ابنها من سجنه، وترافقه هي على رأس تظاهرة كبيرة، متضامنة مع البروليتاريا. وهذه التظاهرة بالذات يهاجمها رجال الشرطة وانصارهم مطلقين النار على المشاركين فيها ما يؤدي إلى مقتل بافيل وأمه واحدا بعد الآخر، وكذلك إلى مقتل الكثير من الثوار. ولكن هل يهم هذا كثيراً؟ إن بودوفكين، إذ يورد هذا التبديل الجذري على نهاية رواية غوركي، التي - أصلاً - تنتهي على الوعي الثوري الذي

اكتسبته بيلاجيا، كان من الواضح أن همه الأساسي الانطلاق من تلك النهاية المأسوية وعنفها، ليصل إلى غايته الدعاوية: إن هذه النهاية التي تطاول الأفراد، حتى ولو كانوا أبطالاً، لا تهم طالما أن العلم الأحمر سوف يرفرف على الكرملين في اللقطة الأخيرة من الفيلم. إن حياة بيلاجيا وبافيل، وفي رأيه، لم تضع هباء، طالما أن "الطبقة" كلها حققت الانتصار الأخير.

طبعا، أمام الجمال التشكيلي للفيلم، ووسط الاندفاع الذي كان لا يزال قائما في ذلك الحين، للأفكار الثورية ولهذا النوع من الابداع "الواقعي الاشتراكي" لم يوجه انتقاد كبير إلى تلك النهاية، بل ان النقد التقدمي سارع إلى التبجيل. ومن اعلامه الفرنسي ليون موسيناك الذي قال إن "أشخاص بودوفكين هؤلاء لا يمثلون لحظة من حياة الإنسانية، بل هم الإنسانية كلها". ونعرف طبعاً، ان الأزمان اللاحقة عادت ووجهت إلى ايديولوجية الفيلم سهام انتقاداتها، وخصوصاً حين بولغ في استخدام "الأم" من الدعاية الستالينية. غير أن ذلك لم يقلل من الأهمية الفنية للفيلم، ولا من التفاعل مع شخصيته الرئيسية بيلاجيا.

ولد فسيفولد بودوفكين العام ١٨٩٣ في بنزا، وتوفي العام ١٩٥٣ في ريغا، وهو اعتبر دائما، إلى جانب ايزنشتاين ودوفجنكو، أعظم سينمائيي عصر السينما السوفياتية الصامتة. وكان "الأم" (١٩٢٥) أو لنجاحاته الكبيرة، اذ ان هذا الفيلم عدا عن طابعه الدعائي التحريضي، كان شاعريا رومانسيا، كشف عن حس ابداعي لدى مخرجه. بعده حقق بودوفكين اعمالا مهمة مثل "نهاية سانت بطرسبرغ" و"عاصفة على آسيا" و"الهارب من الجندية" وغيرها كما حقق في العام ١٩٤٠، واحداً من أهم الأفلام التي كان تاريخ السينما موضوعها وهو فيلم "٢٠ عاما من السينما السوفياتية" وحقق أعمالاً مقتبسة عن مسرحيات بريخت، وكان، من أبناء جيله المبدعين، الوحيد الذي لم يتعرض في شكل جاد للقمع الستاليني، وربما يعود ذلك إلى قدرته على تسخير المواضيع الأدبية والتاريخية لجعلها في خدمة دعاية الدولة، ما جعل هذه راضية عنه دائماً.

«المال» لمارسيل ليربيبيه: من زولا «الماركسي» إلى كارثة البورصة

ربما كان يمكن اعتبار الكاتب الفرنسي الكبير أميل زولا، مفكراً ذا توجهات اشتراكية وجمهورية، وفي بعض الأحيان صاحب نزعات ديموقراطية - بحسب مزاجه على الأقل - لكنه لم يكن أبداً ماركسياً، بل إنه كان من ناقدي الماركسية وأصحابها ولا سيما مؤسسها، بحدة في زمنه، أي خلال العشرية الأخيرة من القرن التاسع عشر. ومع هذا، ها نحن ذا نجده أوائل ذلك العقد ينكب، بكل جدية وتفان، على قراءة بعض أبرز أعمال مؤسس "المادية التاريخية" ولا سيما ما توافر له من نصوص "رأس المال". فما الذي جذب اميل زولا إلى قراءة ماركس؟ ولماذا تراه بذل كل ذلك الجهد الذي يقال انه استغرقه ما لا يقل عن عامين؟ الجواب في كل بساطه هو روايته "المال" التي صدرت أواخر العام ١٨٩١. وبالتحديد رسمه لواحدة فقط من شخصيات هذه الرواية، ولم يكن شخصية رئيسية فيها: شخصية الاشتراكي الشاب سيغسموند بوش الذي كان مناضلاً نشطاً، وله - بحسب الرواية - مراسلات متواصلة مع كارل ماركس. ولكن هنا قد يكون علينا أن نشير إلى أن قراءة زولا لماركس، لم تنتج رسماً جيداً لتلك الشخصية فقط، بل انتجت المناخ العام لرواية "المال" - حتى وإن لم يعترف زولا أبداً بذلك -. فالحال ان هذه الرواية التي تكاد تكون جزءاً على حدة بين أجزاء سلسلة "روغان - ماكار"، كانت أول رواية جدية في تاريخ الأدب تجعل من عالم البورصة والمضاربات المالية الرأسمالية موضوعاً لها، انطلاقاً من مقولات ماركس وانتقاداته التحليلية للرأسمالية المالية وتوجهاتها.

ومن هنا كان ترحيب الكتاب والنقاد الاشتراكيين برواية اميل زولا حال صدورها... ولكن أكثر من هذا: من هنا كان ترحيب الأوساط اليسارية

الفرنسية أواخر سنوات الثلاثين من القرن العشرين بالفيلم الذي حققه السينمائي مارسيل ليربييه، انطلاقاً من هذه الرواية، حتى وإن كان لم يدن في تحليله السياسي - الاجتماعي والاقتصادي فيها، مما كان زولا قد وصل إليه.

ثم بعد كل شيء: كان فيلم ليربييه منتمياً إلى السينما الصامتة، أي أنه كان عاجزاً - بسبب غياب الحوار المعمق والتحليلي فيه - عن أن يرسم حقاً أوليات عمل البورصة والرأسمالية المرتبطة بها. غير أنه في الوقت نفسه عرف كيف يرسم الأجواء اللاانسانية التي تهيمن على كل ممارسة رأسمالية، ما قد ذكّر به لاحقاً واحد من أهم أفلام الأميركي "المنشق" أوليفر ستون وهو فيلم "وول ستريت". ولعل ما ساعد ليربييه في جعل فيلمه مقبولاً من ذلك الصنف - النافذ في ذلك الحين - من المفكرين والنقاد، انه نقل أحداث الفيلم، من أجواء الامبراطورية الثانية التي وضعها زولا للرواية، إلى أجواء فضائح البورصة التي هيمنت خلال ما سمي بـــ "سنوات الجنون". واللافت هنا ان يكون فيلم "المال" لليربييه قد عرض في وقت اندلعت فيه كارثة البورصة في نيويورك وفي العالم كله، داحضة نمطاً من الممارسة الرأسمالية أمام واحدة من أصعب مراحلها. لكن المؤسف - بالنسبة إلى ذلك المخرج الطموح - كان أن الفيلم لم يلق الاقبال الجماهيري، وفقط لأن السينما الناطقة كانت قد بدأت تنتشر، ما جعل السينما الصامتة ضئيلة الأهمية. ولقد حاول المخرج لاحقاً أن يضيف حواراً تحليلياً إلى بعض مشاهد الفيلم الأساسية، لكن محاولته أتت باهتة ولم تقنع.

إذاً، تبقى الأهمية الفائقة لهذا الفيلم، أهمية تاريخية، وأهمية فنية أخرى تنبع من كونه كان، في ذلك الحين، واحداً من خيرة الأفلام التي اهتمت بنقل أدب اميل زولا إلى الشاشة الكبيرة. وإلى أن مارسيل ليربييه نفسه، كان في العام ١٩٢٤ قد نقل إلى الشاشة أيضاً رواية أخرى لزولا هي "اللاانسانية" أما في "المال" فإنه عرف كيف يعبر خير تعبير عما كان سائداً في الأوساط اليسارية الفرنسية في ذلك الحين من أن المال هو أقسى الشرور التي تحيق بالمجتمع البشري!

غير أن ما يجب التوقف عنده هنا، هو أن فيلم "المال"، حتى وإن كان مقتبساً من رواية اميل زولا، لم يتمكن من أن ينقل سوى جزء يسير من أحداثها ومن أجوائها، على رغم فترة عرضه التي كانت في ذلك الحين تعتبر استثنائية (٣ ساعات وربع الساعة).

المهم أن الفيلم حقق، وصار جزءاً من تاريخ السينما، وتحديداً من تاريخ علاقة السينما بالأدب من ناحية، وعلاقتها بالأفكار الراديكالية من ناحية ثانية. وأحداث هذا الفيلم تدور، كما هي الحال في الرواية، من حول شخصين يتنازعان في ما بينهما السيطرة على الأسواق المالية العالمية، وهما ساكار، المضارب الذي لا يتسم بأي ضمير أو إيمان، وغوندرمان، الرأسمالي الذي يقدم الينا في الفيلم رجلاً نزيهاً يحقق ربحه وحياته من دون ان يسعى إلى الحاق أضرار بالآخرين. وذات مرة، وبسبب أوضاع متراكمة يجد ساكر نفسه على شفير الإفلاس. فلا يكون أمامه إلا أن يلعب مراهنته الأخيرة على طيار جريء كان يستعد في ذلك الحين للقيام بمغامرة طيرانية شديدة الخطورة. وكان هذا الطيار في الأصل يمتلك كمية لا بأس بها من أسهم شركات النفط العاملة في منطقة غويان المستعمرة من قبل فرنسا. وينجح ساكار في مراهنته، لأن الأسهم التي كان اشتراها مراهناً عليها قفزت أسعارها صعوداً ما جعله يحقق أرباحاً طائلة. فهل يكتفي بهذا؟ أبداً لأن الطمع المتجذر لديه يقوده إلى محاولات أخرى. وعند ذلك تتكشف للسلطات المالية ضروب الغش والرشوة التي لجأ اليها، وكانت هي في الأصل سبب نجاح رهانه الأول، فيسجن... غير أن سجنه لا يعني أنه انتهى، لأن الكلمة الأخيرة في مثل هذه الحالات تكون عادة للمال نفسه وليس للنزاهة.

وهنا قد يكون من المفيد ان نذكر أن أحداث الفيلم تبدو، في مسراها وأجوائها مختلفة عن أحداث الرواية. ولا سيما في مجال أساسي وهو أن ليربييه جرد شخصياته تقريباً من أبعادها الاجتماعية، جاعلاً تصرفاتها

وسلوكها تنطلق من أبعاد ربما تكون سيكولوجية، بينما نرى زولا في الرواية يربط الشخصيات بأبعادها الاجتماعية، ومواقفها بما تمليه عليها تلك الأبعاد. وكذلك بدل ليربييه من هوية الشخصية الثانية، إذ أنه في الرواية كان هاملين، الذي يسرق ساكار أفكاره ليضارب من حول اسهم "البنك الدولي" الذي كان أسسه معه. ثم أن ساكار في الرواية يتمكن من معرفة قرب عقد الهدنة بين النسما وبروسيا ما يمكنه من شراء أسهم كانت أسعارها انخفضت فإذا بها الآن ترتفع في جنون. أما غوندرمان فإنه لا يلعب في الرواية الدور الذي يلعبه في الفيلم... وساكار في الرواية لا يتوقف عن تحقيق النجاح تلو النجاح والمضاربة تلو المضاربة، حتى اللحظة التي يوقع به فيها نائب عام يكرهه، ويصل إلى السجن. وحتى في السجن هنا نراه يخطط ويعمل لمضارباته المقبلة...

وهكذا، بين نص اميل زولا الرائد والاستثنائي، وبين فيلم ليربييه، الاستثنائي أيضاً ولكن على طريقته الخاصة، عرفت السينما باكراً، وبعد الأدب، كيف تخوض في واحدة من أعقد المعضلات التي كانت ذات علاقة بالمجتمع من دون أن يسبق للمجتمع هذا أن تنبه إليها حقاً: المال والبورصة.

غير أن النجاح الذي حققه المضارب الأساسي في الفيلم، لم يقيض لمارسيل ليربييه أن يحققه. إذ أن هذا المخرج والمنظر لفن السينما والذي عاش بين ١٨٨٨ و١٩٨٠، عجز في "المال" عن تحقيق نجاح يماثل، حتى نجاح أفلامه السابقة. ومن هنا نراه بعده يتخلى عن طموحاته في تحقيق أفلام جدية، ليغوص لفترة في تحقيق أفلام ترفيه تجارية ظل يواصل العمل عليها حتى تقاعده خلال الحرب العالمية الثانية، ليعيش بعدها متحسراً على سينما لم يتمكن من تحقيقها، وعلى ذكريات فيلم "المال" الذي كان، على أي حال، رائداً ونال حظوة لدى النقاد لم ينلها لدى الجمهور.

«الملاك الأزرق» بورجوازية ألمانيا تهبط إلى الجحيم

للوهلة الأولى قد يبدو فيلم "الملاك الأزرق" فيلماً عن الشغف، وعن السقوط النهائي الذي يسببه ذلك الشغف. ولئن كان هذا الفيلم الذي حققه العام ١٩٢٩ في ألمانيا المخرج النمساوي الأصل جوزف فون سترنبرغ، قد أعيد تحقيقه مرات عدة، في هوليوود الستينات وكذلك في السينما العربية، على انه فيلم عن الشغف ليس أكثر، فإنه في حقيقته أكثر من هذا بكثير: إنه فيلم عن سقوط طبقة وسقوط اخلاقية طبقة. وربما أيضاً عن سقوط أمة بأسرها. إذ لا ننسين هنا ان العام ١٩٢٩ كان العام الذي بدأ فيه النازيون في ألمانيا يقتربون حقا من السيطرة على السلطة آخذين في ركابهم طبقة بورجوازية كانت تشعر أنهم خلاصها وخلاص الأمة بعد ذل الهزيمة التي منيت، والأمة بها، في الحرب العالمية الأولى. ولنذكر هنا أيضاً أن هذا ما كان يعتمل في ذهن الكاتب هاينريش مان، شقيق توماس مان، حين كتب رواية "بروفسور اونرات" التي تقف في خلفية الفيلم. فمان كان من أول المنبهين إلى خطورة ما تقدم عليه ألمانيا، ويكننا ببساطة ان نوافقه حين سيقول لاحقا أن روايته كانت امارة على ذلك. فهل ينطبق هذا الكلام أيضاً على فيلم فون سترنبرغ؟ بالتأكيد، حتى وإن كان هذا لم يبد جلياً أول الأمر. ذلك أن البروفسور في الفيلم، ومهما كانت فرديته، لا يمثل نفسه، بل يمثل عالماً وطبقة سحراً بالضوء الباهر الذي أعماهما عن الحقيقة. والضوء الباهر في "الملاك الأزرق" (أي الاقتباس السينمائي لـ "بروفسور أونرات") هو "لولا لولا" تلك المغنية الحسناء والراقصة الرائعة التي تفتن كل من يشاهدها ترقص وتغني، وخاصة تصرخ بكل شبق "أنا واقعة في الحب من أعلى رأسي إلى أخمص قدمي"، في كاباريه "الملاك الأزرق" المطل على بحر رائع، وعلى حياة سيعيشها البروفسور حتى الثمالة... حتى السقوط والموت.

و"الملاك الأزرق" هو اسم لذلك الكاباريه الموجود في مدينة مرفأية ألمانية صغيرة، تبدو بهندستها وعماراتها منتمية إلى القرون الوسطى. ونحن الآن في العام ١٩٢٥... والفيلم يبدأ مع البروفسور راث، العازب الصارم والمتمسك بأقصى درجات الأخلاق وقواعد السلوك، والذي اعتاد أن يحاسب طلابه على أقل هفوة، لذلك فقد شعبيته بينهم إلى درجة انهم حرفوا اسمه من راث (مستشار) إلى أونرات (فأر). ولكم كان غضب البروفسور كبيراً حين اكتشف ذات يوم أن بعض طلابه يرتادون كاباريه سيئ السمعة هو "الملاك الأزرق" الذي تغني وترقص فيه الحسناء الفتاكة "لولا لولا"... ويقرر البروفسور ان يذهب إلى الكاباريه حتى يضبط طلابه ويعرف ما الذي يحصل بالضبط، ليضع حدا للفضيحة. لكنه هناك، يقع فريسة إعجابه بفتنة لولا لولا ولطفها، ويغرم بها من فوره ويبدأ بارتياد الكباريه غير آبه بسخرية طلابه منه. بل انه ينتهي إلى الاقتران بلولا لولا... وهكذا يبدأ البروفسور رحلة هبوطه إلى الجحيم: لا يعود لائقا بالتدريس، فيلتحق بالعمل في الكاباريه ويمثل دور الديك فيما زوجته تمثل دور الدجاجة. يبيع صورا لها عارية... أما هي فتخونه مع الزبائن في كل لحظة وثانية... وذلك، خصوصا، خلال جولة فنية يقومان بها متجولين من مكان إلى آخر. أما هو فإنه، في سبيل هيامه بلولا لولا، يقبل كل شيء ويواصل رحلة هبوطه السريع إلى الأسفل. ولا يتقاعس حتى عن القيام بدور الكومبارس المساعد التافه لساحر يقدم وصلة على الخشبة. وتستمر الحال بهما على ذلك المنوال: هو يهبط ويهبط، وهي لا تأبه له غير واجدة فيه إلا غطاء لحياتها ومساعدا لزبائنها في الوصول إليها. وهما حين يعودان بعد أربع سنوات، أي في العام ١٩٢٩ إلى كاباريه "الملاك الأزرق" تكون هي لا تزال ترفل في بهائها أما هو فصار منتهياً. وهنا يقرر مدير المسرح أن يستغل هذا الظرف دافعاً البروفسور إلى لعب دور الديك، فعلاً، فوق خشبة المسرح... لكن هذا يكون فوق طاقة البروفسور وقدرته على التحمل فيقاوم وللمرة الأولى جدياً على

مدى تاريخ علاقته مع لولا لولا... لكن مقاومته سرعان ما تذهب أدراج الرياح، ولا يجد نفسه إلا على الخشبة ديكاً يصرخ "كي كي ريكي"... ويبدو ان هذه الصرخة نفسها كانت إيذاناً له لكي يفيق أخيراً فيفيق، وقد جن ويمسك بلولا لولا محاولاً خنقها، لكنه يفشل حتى في هذا. وإذ يهدأ، يهرب غير لاو على شيء... ويصل إلى الكلية التي كان يعلم فيها سابقا ليموت متكوما حول نفسه تحت طاولة مكتبه، وكأنه جنين عاد أخيراً إلى رحمه محولاً المكتب، بحسب تعبير أحد النقاد إلى "قبر لكرامته وأوهامه الضائعة".

إن كثيراً من الأمور يمكن أن تقال عن هذا الفيلم: فهو مثلاً الذي أطلق مارلين ديتريش، إذ جعل منها، وهي المجهولة تماماً حينذاك، "لولا لولا" الفاتنة معطياً إياها ذلك الدور الذي حدد مسارها السينمائي، في ألمانيا ثم في الولايات المتحدة، طوال الثلاثين عاماً التالية. وهو الذي افتتح بين المخرج وبطلته علاقة كادت تكون نسخة عن العلاقة بين البروفسور ولولا لولا في الفيلم. وهو الذي اختتم نوعاً سينمائياً هو "الكاميرشبيل" في ألمانيا بوصفه امارة على انحدار الفنون، سيحاربها النازيون منذ ذلك الحين. لكن أهم ما يمكن أن يقال عنه هو ما جاد في كتاب "من كاليغاري إلى هتلر" لزيغفريد كراكور: "ان البروفسور الذي يجسده إميل جاننغز – كبير الفنانين الألمان في ذلك الحين – هو التجسيد للبورجوازية الألمانية، إذ ينتفض ضد المواثيق تاركا المدرسة لينضم إلى الكاباريه، لكنه هناك بدلاً من أن يحقق ثورته المرجوة يعود إلى الخضوع والاذعان من جديد، ليس أمام المبادئ البورجوازية القديمة هذه المرة، بل أمام قوى جديدة من المؤكد أنها أكثر سوءا من القديمة ألف مرة...".

جوزف فون سترنبرغ الذي ولد في فيينا العام ١٨٩٤، لينهي حياته العام ١٩٦٩، وقد أضحى أميركيا منذ زمن بعيد، درس في فيينا ثم نيويورك، ونال ديبلوماً في الفلسفة قبل أن يخوض ميدان الأدب والفن التشكيلي. وفي العام ١٩١٢ بدأ عمله في السينما محاولاً في كل مجالاتها، من ديكور إلى

صوت إلى تصوير إلى كاتب سيناريو فإلى ممثل ومنتج ومستشار في مسائل الألوان. وفي العام ١٩٢٤ حقق فيلمه الأول كمخرج "صياد الخلاص". وهو مع فيلم "العالم السفلي" ابتكر منذ العام ١٩٢٧ أسطورة رجل العصابات الأميركي في السينما، ومنذ العام ١٩٢٩ ابتكر اسطورة مارلين ديتريش. ولقد حقق في الولايات المتحدة أفلاماً عدة لم يرق أي منها إلى مستوى "الملاك الأزرق" باستثناء تلك الأفلام التي كانت مارلين ديتريش دائماً بطلتها ومنها "الإمبراطورة الحمراء"...

«كل شيء هادئ على الجبهة الغربية»: ضد الحرب بالمطلق

يدور المشهد على هذا النحو: الجندي الألماني باول وصل إلى خندق للأعداء، وإذ فوجئ بجندي معاد في الخندق، يرفع خنجره ويطعنه به مردياً إياه قتيلاً، ثم إذ يهدأ روعه ويتبين ما فعل في اندفاعه الغريزي دفاعاً عن نفسه، كما هو مبدأ الحرب الدائم "أقتل أو تقتل" ينظر إلى ضحيته، إلى عدوه ويعده بأنه ما أن يعود من الحرب سالماً حتى يبحث عن زوجة الضحية القتيل وأطفاله ليقدم لهم يد العون.

على هذه الشاكلة يبدو المشهد سوريالياً، لكن الكاتب الألماني اريك ماريا ريماركه، يؤكد أنه مشهد حقيقي، ولو لم يكن كذلك لما وضعه في قلب روايته الشهيرة "كل شيء هادئ على الجبهة الغربية". وهذه الرواية التي صدرت في طبعتها الأولى - وفي أصلها الألماني - في العام ١٩٢٨ أي بعد عشرة أعوام من انتهاء الحرب العالمية الأولى التي تروي بعض فصولها، تعتبر واحدة من أولى الروايات التي انتفضت ضد الحرب. ضد كل حرب وأي حرب، من خلال وصفها للمجازر القبيحة التي اندلعت خلال الحرب

العالمية الأولى. وعلى رغم أن في الإمكان التوقف عند نقاط ضعف عدة في هذه الرواية والاستنكاف عن اعتبارها تحفة فنية - وتحديداً بسبب تبسيطيتها وسذاجة بعض مواقفها - نعرف أن القراء أقبلوا بقوة على قراءتها، إذ ترجمت حتى الآن إلى أكثر من أربعين لغة، بينها العربية التي ترجمت اليها في مصر، كما نعرف ان السينما سارعت بتحويلها إلى فيلم سينمائي منذ العام التالي لظهورها. وتحديدا السينما الأميركية حيث حقق عنها لويس مايلستون ذلك الفيلم الذي إذ منعته ألمانيا الماقبل نازية، ثم خاصة ألمانيا النازية، لقي في شتى أنحاء العالم إقبالاً شديداً.

للوهلة الأولى، ولأن الرواية ألمانية وكاتبها الماني، اعتبرت "كل شيء هادئ على الجبهة الغربية" رواية مناهضة للنزعة العسكرية الألمانية، خصوصاً أنها كتبت في وقت كان فيه الذل والهزيمة اللذان تليا استسلام ألمانيا خلال تلك الحرب، قد تحولا إلى نزعة عسكرية المانية خطيرة. غير أن ملايين القراء الذين قرؤوا هذا العمل العاطفي والمؤثر، قرؤوه بصفته صرخة ضد كل الحروب انطلاقاً من أن ما من قضية تستحق أن يموت الأبرياء من أجلها، وان ليس ثمة حروب عادلة وأخرى غير عادلة. إنها تعبير عن النزعة السلمية في أعمق أعماقها، وسيتجلى هذا التعبير خاصة من خلال الأسلحة التي لا يفتأ أشخاص الرواية، من المجندين الشبان، يطرحونها على أنفسهم: ما هي الحرب؟ من الذي يشعلها؟ من الذي يستفيد منها؟

ومن الواضح أن هذه الأسئلة الكونية لا يمكن أن تكون وقفا على العسكرية الألمانية، حتى وإن كان باول، بطل الرواية الشاب ألمانياً سيق إلى الحرب، وأمضى فيها سنتين شعر بعدهما أن إنسانيته كلها انتزعت منه. ذلك أن الحرب علمته، أول ما علمته، كيف يكره، وكيف يقتل وكيف يتوجب عليه، لكي يحافظ على حياته أن يجابه بالقتل أناساً لم يسبق له أن عرفهم أبدا، ولم يسبق لأي منهم أن أساء إليه. ولكن ما الذي أتى بباول ورفاقه إلى الجبهة على هذا النحو؟ غالبا التجنيد الإجباري، ولكن بالنسبة إلى مجموعة

الرفاق، شعور غامض بالعصبية وتحريض أساتذتهم، ثم - لسذاجتهم - ما رأوه حين بدأ القتال من أن انضمامهم اليه قد يكون فيه راحة لهم من عبء الدروس في الكلية. ومثل هذه البداية، التي تبدو هنا على مثل هذه البراءة، كان من شأنها ان قادتهم حتما إلى المسلخ، إلى أتون حرب لم ير أي منهم، فيها فائدة له أو لمجتمعه أو للإنسانية. وهكذا لئن كانت الحرب قد عملت لكي تخلق منهم وحوشاً، أضفت عليهم من ناحية أخرى وجهاً انسانياً مفكراً، وجعلتهم - من طريق التجربة، لا من طريق التأمل النظري - ساعين إلى السلام محرضين الآخرين على سلوك سبيل النزعة السلمية مثلهم... ولعل الأهم من كل هذا هو أن باول ورفاقه لإنما خرجوا من الحرب من دون أن يخامرهم أدنى شعور بالكراهية تجاه الشبان الآخرين على الجبهة المقابلة.

والحال أن هذا، في حد ذاته كان كافياً، لكي يلعن الكتاب ويحارب وصاحبه، من قبل النازيين، من الذين حتى وإن كانوا لم يصلوا إلى السلطة بعد في ذلك الحين، كان خبزهم اليومي، مثل كل دعاة الحروب في كل مكان وفي كل زمان، تحريض شعوبهم عبر إثارة كراهيتها للآخر، بغية دفعها إلى حمل السلاح. كان "كل شيء هادئ على الجهة الغربية" إذا، نقيضاً لذلك كله. ولقد ساهم في فعاليته انتشاره السريع والضجة التي أثارها. ومن هنا، ما إن وصل النازيون إلى السلطة في العام ١٩٣٣، حتى منع الكتاب وأحرقت نسخه في احتفالات نازية صاخبة عامة، ما فاقم من شهرته وأهميته في الخارج، ولا سيما لدى شعوب لم تر فيه إلا بياناً ضد "العسكرية" الألمانية متجاهلة بعده الكوني.

وهذا المصير الذي كان للكتاب، ولا سيما تبني الأميركيين له سينمائياً، كان لا بد له في نهاية الأمر من أن ينعكس على مؤلفه، وهكذا نفى ريماركه نفسه إلى سويسرا أولاً، ثم إلى الولايات المتحدة، حيث واصل كتابة روايات مشابهة، معظمها يتعامل مع مسألة الحرب، وبعضها يندد مباشرة بالنازية. وهو حصل على الجنسية الأميركية لاحقا، لكنه، على رغم كل الزخم

الإعلامي الذي واكب اقامته في الولايات المتحدة، لم يتمكن من أن ينتج أي عمل يضاهي في مكانته وشهرته روايته تلك، بحيث أن كثرا اعتبروه من صنف مؤلفي العمل الواحد ولم يكن هذا صحيحا بالطبع، بل ان ريماركه كتب بعد ٣ سنوات من "كل شيء هادئ على الجبهة الغربية" رواية أخرى عنوانها "طريق العودة" قرئت في زخم الأولى لكنها لم تنل مكانتها.

وريماركه الذي ولد العام ١٨٩٨ في ألمانيا، عاش على أية حال حتى العام ١٩٧٠، حيث رحل إلى سويسرا، إذ كان يعيش مع زوجته النجمة الهوليوودية السابقة بوليت غودارد (بطلة فيلم "الأزمنة الحديثة" لتشارلي شابلن). وهو خاض غمار الأدب الشعبي منذ بداياته، وظل يكتب حتى فترة متأخرة من حياته. ومن أبرز رواياته، إلى ما ذكرنا "شرارة الحياة" حول معسكرات الاعتقال، و"زمن العيش زمن الموت" حول الحقبة الدكتاتورية الهتلرية، و"المنفيون" حول المعارضين الأوروبيين الذين ثاروا في كل مكان وكان مصيرهم الهرب أو النفي...

«كوهل فامب»: بريخت السينمائي يسأل من يملك العالم؟

كان برتولد بريخت رجل مسرح في المقام الأول. وهو بهذه الصفة أحدث خلال النصف الأول من القرن العشرين تلك الثورة المسرحية الملحمية التي وضعته في مصاف شكسبير إذ شكل بأعماله نقطة انعطافية في تاريخ الكتابة والاخراج المسرحيين. ومع هذا حين "حوكم" بريخت في هوليوود من جانب لجنة السناتور ماكارثي المعروفة بمطاردة أصحاب الفكر التقدمي على اعتبارهم "معادين لأميركا"، "حوكم" بصفته كاتب سيناريو للسينما. وهو أمر لم يكن دقيقاً. إذ صحيح أن بريخت كان على مشاورات دائمة خلال إقامته

الأميركية للعمل كاتب سيناريو، لكنه في الحقيقة لم يسهم إلا في فيلم واحد، هو "الجلادون يموتون أيضاً" حيث كتب النص الأصل للعمل شراكة مع مخرجه فريتز لانغ. وكانت تلك المساهمة على أي حال، حتى وإن تمت في العام ١٩٤٢ حين كانت الولايات المتحدة انخرطت تماماً في الحرب ضد النازية، كانت تكفي لإدانة بريخت أمام لجنة مناهضة النشاطات المعادية لأميركا، طالما أن هذه اللجنة كانت أخذت على عاتقها اضطهاد كل التقدميين والأجانب، لا سيما الذين ناهضوا النازية ووقفوا إلى جانب الرئيس روزفلت في خوضه الحرب ضدها. والحقيقة أننا ما أوردنا هنا هذه المقدمة إلا لنشير إلى ضآلة اهتمام بريخت بخوض الفن السينمائي في هوليوود على رغم المغريات. ومع هذا لن يفوتنا أبداً أن نذكر أن صاحب "أوبرا القروش الثلاثة"، كان اهتم بالسينما باكراً، أي منذ سنوات شبابه في برلين فكتب عنها، وحاول مراراً أن يكتب لها وساعد في اقتباس أعمال له سينمائياً، لكنه في معظم الحالات لم يوفق، لا سيما حين حقق بابست، فيلماً انطلاقاً من مسرحيته "أوبرا القروش الثلاثة" (١٩٣١) توصل الأمر إلى المحاكم. وفي ذلك العام نفسه، على أي حال، وربما على سبيل التعويض، ساهم بريخت مساهمة أكبر هي الوحيدة الحقيقية في تاريخه، وستكون الوحيدة التي لم يخف رضاه عنها في الفن السينمائي، وذلك من خلال كتابته والمشاركة في إخراج فيلم أعطي عنوان: "كوهل فامب من يملك العالم؟". وهذا الفيلم سيدخل تاريخ السينما، من ناحية بوصفه "فيلم بريخت" الحقيقي الوحيد، ومن ناحية ثانية بوصفه "الفيلم البروليتاري الوحيد الذي ينتمي إلى جمهورية فاليمار" والذي أنجز وعرض قبل سنتين من وصول النازيين إلى الحكم نهائياً في ألمانيا، ذلك الحين. ولعل من الأمور اللافتة أن يكون هذا الفيلم قد عرض أولاً في موسكو (أواسط أيار - مايو - ١٩٣٢) ثم بعدها بأسبوعين في برلين!

لقد كان من الواضح، بداية، أن بريخت يحقق الفيلم، شراكة في الاخراج مع البلغاري الشاب في ذلك الحين سلطان دودوف - والذي سيحمل

الفيلم اسمه وحده كمخرج، مع أن كل المعلومات والوثائق والشهادات أشارت إلى أن بريخت وضع همته كلها في الفيلم، إلى درجة انه كان يتدخل في الأعمال التقنية من دون أن يكون ضليعاً فيها -. مهما يكن لا بد من الإشارة هنا إلى أن العمل في "كوهل فامب" كان حقاً عملاً جماعياً. بل إن الشبان المتحلقين من حول بريخت ودودوف كونوا شركة مساهمة - هي أشبه بتعاونية على النمط البولشفي - لانتاج الفيلم، علماً أن الشركة أفلست خلال التصوير، ما زاد على الصعوبات صعوبات. ومع هذا أنجز الفيلم ليصبح جزءاً من تاريخ السينما وجزءاً من تاريخ برتولد بريخت.

يتألف سيناريو الفيلم، الذي كتبه بريخت شراكة مع دودوف ومع المساعد ارنست اوتفولد، من ثلاثة أقسام تحوي أحداثه كلها. وهو يدور على وقع موسيقى ثورية و"بروليتارية" لحنها هانس ايزلر وغنتها هيلينا فايغل (امرأة بريخت وشريكته لاحقاً) في "البرلينر انسامبل"، وارنست بوش. والحقيقة ان لكل قسم من أقسام الفيلم الثلاثة استقلاليته، مع أن التوليف نفسه والموسيقى توليا، ربط الأقسام ببعضها بعضاً، ما أضفى على الفيلم في نهاية الأمر، ذلك الطابع الملحمي البريختي الحقيقي.

في القسم الأول من "كوهل فامب"، لدينا مجموعة من الشبان العاطلين من العمل والذين وسط الأزمة الاقتصادية الخانقة في البلاد، يسعون عبثاً، في شكل جماعي وكل على طريقته للعثور على عمل ولكن من دون جدوى. ومن بين هؤلاء الشبان هناك بوينيكي، الذي لا يتوقف أبواه عن لومه وعن تقريعه لأنه صار في هذه السن ولا يزال غير قادر على تقديم أي اسهام في الموازنة العائلية الضئيلة. وتحت وقع هذا اللوم الدائم، وإذ يفشل بوينيكي في الحصول على أي عمل تزداد أزمته إلى درجة انه يقرر الانتحار برمي نفسه من النافذة. وهو إذ يقف على أهبة الاستعداد للقفز، يتنبه إلى ساعة يده فلا يكون منه إلا أن ينتزعها من معصمه، إنقاذاً لها من التحطيم الذي سيكون من نصيب جسده حين يقع من شاهق. وهذا القسم ينتهي هنا مع انتحار بوينيكي،

في حكاية يبدو ان بريخت ورفاقه استقوها من حادث حقيقي تحدثت عنه الصحف في ذلك الحين.

في القسم الثاني من الفيلم لدينا أسرة بوينيكي نفسها. وهذه المرة نشهد، نحن المتفرجين، إجراءات طرد الأسرة من الشقة التي تشغلها، لأن رب الأسرة بات عاجزاً عن دفع إيجار الشقة. أما القاضي الذي يصدر الحكم فإنه إذ يستخدم عبارة "الدين المتوجب سداده" يتفادى اجتهادات قانونية كان من شأن محام جيد أن ينفذ من خلالها لإنقاذ الأسرة من التشرد. وهكذا تصبح أسرة بوينيكي من دون مأوى في المدينة، ولا يكون أمام العائلة إلا أن تلجأ إلى كوخ بائس يملكه صديق الابنة آنا، الذي يرضى باستضافة الأسرة. لكن الذي يحدث بعد فترة قصيرة هناك، هو أن آنا تحمل ويكتشف الأهل حملها، ولا يكون ثمة مهرب من عقد الزواج بينها وبين الصديق، ولكن تبعاً لعلاقات طبقية واضحة، تتحدد بسرعة ومن دون غموض بأنها علاقات بين "البروليتاريا" و"البورجوازية الصغيرة"، وبالتالي هي علاقات "سيطرة طبقية" واضحة. وهذا الوعي، هو الذي يدفع الفتاة آنا، على رغم ما تعانيه، إلى قطع العلاقة مع خطيبها وإلغاء الزواج... فهي لا ترضى بأن تخضع لأحد انطلاقاً من "قيم هيمنة طبقية لا تؤمن بها".

وإذ ينتهي القسم الثاني من الفيلم على تلك القطيعة، نجدنا في القسم الثالث من الفيلم أمام مناخ يختلف تماماً عن مناخ القسمين الأولين. إذ ها هو القسم الثالث والأخير، يفتتح على ما يشبه عيداً رياضياً بروليتارياً. وها هي آني، موجودة الآن وسط رفاقها الذين مكنوها من أن تجهض كدلالة ليس فقط على رفضها فكرة الزواج تحت شعار الهيمنة الطبقية، بل كذلك على رفضها حتى ان تنجب تحت ذلك الشعار. غير أن الذي كان قد حدث في تلك الأثناء هو أن خطيبها السابق، كان قد صار بدوره عاطلاً من العمل. وها هو الآن يعود اليها وقد أضحى في وضعية بائسة تساوي بؤس وضعيتها، ما يجعلهما هذه المرة متكافئين... وها هو يعود إليها عودة ندية. وهذا ما يقودنا ويقود

ختام القسم الثالث والفيلم كله إلى سجال سياسي متشعب يدور في قطار الضواحي. واللافت ان هذا السجال يجد منطلقه من مقال في إحدى الصحف يتحدث عن إحراق كميات هائلة من نبات البن في البرازيل، كوسيلة من الشركات الرأسمالية لمنع أسعار البن من الهبوط في السوق العالمية. وهذا ما يقود الرياضيين الشبان إلى المناقشة في ما بينهم حول "أولئك الرأسماليين البورجوازيين الذين "لا يتجاوز همهم اليومي رغبتهم في إدامة العلاقات الاجتماعية القائمة".

هذا الموضوع بتشعباته قد يثير الابتسام اليوم، ازاء تبسيطية رؤيته وأحكامه السياسية، لكنه، قبل ثلاثة أرباع القرن من الآن، كان يعتبر أمراً شديد الجدية والخطورة، ومتناسباً تماماً مع الفكر الذي كانت "البولشفية" تريد نشره في العالم. ومن هنا لم يكن غريباً أن تسارع موسكو إلى عرض "كوهل فامب"، حتى قبل برلين، في الوقت الذي منعت بلدان غربية عدة عرضه. ويبدو أن ما استفز الرقابات لم يكن الفيلم نفسه بقدر ما كان عنوانه الفرعي المتسائل عن "من يملك العالم؟". مهما يكن، ومهما كان رأينا اليوم في هذا الفيلم الذي سنجده لا شك "تبسيطياً" و"تعليمياً"، فإنه كان له تاريخه من ناحية، ومن ناحية ثانية أعطى برتولد بريخت في ذلك الوقت المبكر، قدراً كبيراً من الرضى عن الذات وعوّض عليه ما كان قد أغاظه في تعامل بابست مع "أوبرا القروش الثلاثة".

"بول دي سويف" لميخائيل روم: البورجوازية وأخلاقها

كان مكسيم غوركي شديد الاعجاب بالكاتب الفرنسي غي دي موباسان، ولا سيما بقصته "بول دي سويف" التي تدور احداثها خلال حرب

العام ١٨٧٠ في فرنسا وتكشف خاصة - وهذا كان شديد الأهمية في رأي غوركي في ذلك الحين - عن وضاعة الأخلاق البورجوازية. وكان غوركي كذلك يفخر بأنه هو الذي نصح "صديقه" ستالين في الماضي بأن يقرأ تلك القصة، فكانت النتيجة ان ستالين شاطر غوركي الإعجاب بتلك القصة. ومن هنا حين حقق المخرج ميخائيل روم فيلماً سوفياتياً مقتبساً من "بول دي سويف"، رأى غوركي، الذي كان صديقاً لروم أيضاً أنه سيكون من المناسب أن يدعو ستالين، وكان صار في ذلك الحين - أواسط الثلاثينات - ذلك الزعيم الرهيب الباطش برفاقه وبكل الناس، لمشاهدة الفيلم والتمتع بالشاشة وهي تنقل احداث حكاية يحبانها معا. لكن غوركي رأى في اللحظات الأخيرة انه قد يجدر به أن يشاهد الفيلم قبل مشاهدة ستالين له، تداركاً لأية مفاجأة مزعجة. وهكذا شاهد الفيلم في رفقة ميخائيل روم. وهو، إذ دهش امام حجم التغييرات التي أحدثها المخرج في التفاصيل وما شابه، سأله عما إذا كان في امكانه اجراء تعديلات تقرب الفيلم من القصة، فرفض روم كليا. لذا، حين حل الوقت وجاء الزعيم لمشاهدة الفيلم، حرص غوركي على الجلوس إلى جانبه، لكي يشرح له المشاهد ويفسر "أهمية" ما أحدثه روم من تبديلات محاولا تبريرها. ولما استفحل هذا الأمر التفت ستالين، بكل بساطة نحو غوركي وقال له: "هلا تسكت يا عزيزي؟ أنا أعرف أننا هنا أمام فن آخر له ضروراته الخاصة".

ميخائيل روم، كان يحلو له دائماً أن يقص هذه الحكاية بصدد فيلمه الأول هذا، والذي عرض في دورة مبكرة لمهرجان "البندقية" السينمائي، وأسبغ على مخرجه شهرة مفاجئة جعلته يعتبر في مقدم المخرجين السوفيات مع أنه كان لا يزال في الرابعة والعشرين من عمره. فهذا الفيلم حقق في العام ١٩٣٤، وضمن ظروف كان روم يرى أنها جديرة بأن تروى، خصوصا أن الفيلم جاء في وقت كان فيه المخرج الشاب يحاول جاهداً أن يعثر على طريق سينمائي له، ولكن مكتفياً بالإخراج، بعدما كان ساهم لزمن

كمساعد مخرج وكاتب سيناريو وما شابه. ولنتركه هو يروي لنا ما حدث، إذ قال: "في نيسان (ابريل) من العام ١٩٣٣، دعاني مدير دائرة السينما إلى مكتبه وقال لي على الفور وبلهجة قاطعة، إنني إذا تمكنت خلال أسبوعين فقط من كتابة سيناريو لفيلم صامت، ليس فيه أكثر من ستة ممثلين وخمسة ديكورات ويخلو من أية مشاهد جماعية تتطلب جمهورا، ولا تزيد موازنته عن ١٥٠ ألف روبل - علماً بأن موازنة أي فيلم صامت في ذلك الحين كانت تصل إلى ثلاثة أضعاف ذلك المبلغ، فيما تصل موازنة الفيلم الناطق إلى عشرة أضعافه -، سوف يعطيني الفرصة فورا لتحقيق فيلمي الأول". وإذ قبل ميخائيل روم الرهان، اتجه على الفور إلى اختيار نص من غي دي موباسان، من ناحية لإعجابه الشديد به، ومن ناحية ثانية لأنه كان شديد الالفة مع الأدب الفرنسي هو الذي كان سبق له أن ترجم أعمالا لفلوبير وزولا. وهكذا وقع الاختيار على "بول دي سويف". فهي تستوفي الشروط، ناهيك بكون احداثها تدور أيام حرب ١٨٧٠ بين الألمان والفرنسيين، وأحداثها تتيح فضح البورجوازية المنافقة، التي كانت أعدى أعداء "ديكتاتوريي البروليتاريا" في ذلك الحين. في اختصار كان اختيار "بول دي سويف" مثالياً، فإذا أضفنا إلى هذا ما كان معروفاً من إعجاب ستالين الهائل بالقصة، يصبح طريق الفهم ممهداً تماماً.

والحقيقة أن النتيجة كانت جيدة جدا، ليس فقط بالنسبة إلى ميخائيل روم الذي وجد نفسه، بعد ذلك الفيلم، ينطلق بقوة، بل كذلك بالنسبة إلى السينما السوفياتية نفسها، إذ أتاح لها هذا الفيلم في ذلك الحين الذي كان يشهد صعود الستالينية الصارمة بأقسى ما يكون، أن يبعدها بعض الشيء عن مفاهيم "البطل الايجابي" و"الواقعية الاشتراكية" وتمجيد العمال وما إلى ذلك. والعالم يومها استقبل هذا الفيلم على هذا النحو وأعطاه مكانته بسرعة.

يروي الفيلم، انطلاقاً من قصة غي دي موباسان، أحداثاً تدور في فرنسا العام ١٨٧٠، يوم كان نابليون الثالث أسيراً، والألمان يحتلون فرنسا.

وما لدينا هنا هو تسعة مسافرين - يطلق عليهم روم في شكل ساخر لقب "مواطنين" - ينتقلون في عربة ومنذ البداية نلاحظ أن المسافرين هم مجموعة من البورجوازيين من تجار وأعيان، يسافرون في شكل عائلي، ومن بينهم راهبتان. وكان يمكن للأمور أن تسير في دعة لولا أن مومساً تلقب بـــ "بول دي سويف"، تنضم إلى الرحلة، لتهز العالم الهادئ المطمئن لأولئك الناس الطيبين. إذ منذ وصولها تثير لديهم حالاً من الاستنكار والرفض الكلي: كيف يسافر قوم شرفاء من هذا الطراز، مع فتاة هوى من هذا النوع... وتبدأ النظرات تتبادل، والتلميحات تتصاعد. بل إن الاستهجان يزيد حتى حين تقترح بول دي سويف على المجموعة، بكل طيبة وأريحية، أن يشاطرونها طعاماً كانت جلبته معها. الأشراف لا يأكلون مع الرعاع طبعاً.

لاحقاً عندما يهبط الليل تضطر العربة ومسافروها إلى التوقف والمبيت في نزل على الطريق. وتمضي الليلة على خير ولكن عند الصباح يرفض الضابط الألماني الذي يتولى قيادة قوات الاحتلال في المنطقة، أن يسمح للعربة وركابها بمواصلة طريقهم، إن لم توافق المحظية الحسناء على مطارحته الهوى. طبعاً للوهلة الأولى لم يكن ثمة ما هو أسهل من هذا، طالما أن الجميع يعرفون أن هذه هي أصلاً مهنتها. لكن الذي يحدث هو أنهم يفاجأون بها ترفض وفي شكل قاطع. لماذا؟ لأنها كوطنية فرنسية ترفض أن تساير عدواً لبلادها. وإذ تتعقد الأمور على هذا النحو، ينقلب الموقف تماماً: ذلك أن أولئك البورجوازيين من أبناء الوطن المخلصين والمعادين أصلاً للألمان، لا يتوانون عن التدخل محاولين اقناع "بول دي سويف" - التي أضحت الآن وسيلة خلاصهم الوحيدة - بأن تستجيب لما يعرضه عليها الضابط، ليس من أجلها وأجلهم فقط، بل من أجل الوطن أيضاً... في النهاية، انطلاقاً من طيبتها تقبل بول دي سويف بأن "تضحي بشرفها" من أجل مواطنيها، لكنها تفعل ذلك وهي كالميتة أو كالمساقة إلى المشنقة. المهم أن الضابط إذ يحصل على مراده، يعطي الإذن للعربة وركابها بمواصلة

سفرهم. وهنا يعود الموقف إلى الانقلاب من جديد: إذ ها هم البورجوازيون الآن يتجنبون بول دي سويف تماماً... إنهم يحرصون على الابتعاد عنها، وإشاحة وجوههم بعيداً كلما التقت نظراتهم بنظراتها... وها هي مكللة بكل أنواع العار في رأيهم: ليست فقط فتاة هوى، بل هي أيضاً تمارس مهنتها - من دون حياء - مع جنود الأعداء. ثم، حين يحل وقت الطعام ويبدو الجوع على بول دي سويف، يستنكف المسافرون عن إعطائها أية لقمة تقتات بها. فلا تجد المسكينة سوى جندي بروسي شاب كان مكلفاً بمواكبة العربة، يعطيها ما تسد به رمقها...

واضح أن مضمون هذا العمل كان مهماً بالنسبة إلى السلطات السوفياتية التي وافقت على تحقيقه، غير أن ميخائيل روم عرف في الوقت نفسه كيف يجعل منه تمريناً سينمائياً حقيقياً، مستفيداً خير استفادة من التصوير في ذلك المكان المغلق، مركزاً على لقطات كبيرة - شديدة التعبير - للوجوه ما جعل حركة تنقل كاميراه بين الوجوه تبدو أقرب إلى أن تكون "سيمفونية سمات إنسانية حقيقية"، ولم يفت النقاد أن امتهان روم للنحت سابقاً، مكنه هنا من أن يقدم وجوه شخصياته وتعابيرها على شكل تماثيل متحركة، مستخدماً الديكور والضوء وحركة الكاميرا كبديل للحوار، والنظرات كلغة تعبير رائعة...

وإذا كان ميخائيل روم (١٩١٠ - ١٩٧١) قد جعل من هذا الفيلم مدخله إلى عالم الاخراج السينمائي، بعدما خاض في شبابه الأدب والرسم والنحت ثم خاض مختلف المهن السينمائية، فإنه واصل عمله حتى العام ١٩٦٥ حين قدم واحدا من أروع أفلامه "فاشية عادية"، ومع هذا فإن عدد الأفلام التي حققها طوال ما يقرب من ثلث قرن، لم يكن كبيرا. أما أبرز أعماله، اضافة إلى ما ذكرنا، فتشمل "لينين في اكتوبر" (١٩٣٧) و"لينين في ١٩١٨" (١٩٣٩) و"الحلم" (١٩٤١) و"مهمة سرية" (١٩٥٠) و"جريمة في شارع دانتي" (١٩٥٦).

"تشابابيف": فيلم عن فعل البسطاء في الأحداث الكبيرة

... وحين كان تشابابيف يتقدم دائراً من حول سفح تل، كان ايزنشتاين نفسه ينسى ما إذا كانت اللقطة صورت في لقطة مكبرة، أو متوسطة أو في لقطة أميركية. وكان ينسى ما إذا كان صوت حذائه متماشياً زمنياً مع صوت خبب الحصان، وما إذا كانت المشاهد المصورة كلها تختفي في الظل أو بفعل ظهور لقطة أخرى". قائل هذا الكلام كان السينمائي السوفياتي الكبير دوفجنكو. اما استخدامه لاسم زميله ايزنشتاين فلم يكن إلا للتعبير عن قوة ما يقول بمعنى أنه إذا كان مخرج كبير ومتقدم التقنية مثل صاحب "المدرعة بوتمكين" هذا، قادراً على أن ينسى وهو يشاهد فيلماً لزميل له، كل التفاصيل التقنية التي جعل من فنه دفاعاً عنها، ودعوة إلى إتباعها، فإن هذا يعني أن الفيلم الذي يجري الحديث عنه، على هذه الشاكلة، قوي وقادر على ان يذيب متفرجه في اعماقه بحيث ينسى تفاصيله التقنية كلها. أما الفيلم المعني هنا فلم يكن من اخراج ايزنشتاين ولا من تحقيق دوفجنكو، بل كان فيلماً شعبياً حربياً حققه في العام ١٩٣٤ مخرجان إخوان لم يكونا على شهرة كبيرة هما سيرج وجورج فاسيلياف والفيلم هو "تشابابيف"، الذي اعتبر دائماً واحداً من أهم عشرة أفلام حققتها السينما السوفياتية الكلاسيكية، كما كان له حين عرض للمرة الأولى صدى كبير، ولكن ليس داخل الاتحاد السوفياتي، بل في العالم اجمع، ويروى أن صفوف المنتظرين للحصول على بطاقة لحضوره في فرنسا، مثلاً، كانت تصل في بعض الأمسيات إلى مئات الأمتار. فما الذي جعل لفيلم حربي كل هذه الأهمية، في ذلك الحين؟

الجواب، في اختصار هو: رواية الفيلم، والشخصية المحورية التي يتحدث عنها. الشخصية التي أعارت اسمها إلى الفيلم عنواناً: تشابابيف. ثم

أن الرواية كانت معروفة، داخل الاتحاد السوفياتي وخارجه. ويقال إنها منذ صدور طبعتها الأولى في العام ١٩٢٣، طبعت ١٢٠ طبعة خلال ثلاث سنوات وترجمت إلى أكثر من ٣٥ لغة. والرواية هي من تأليف الكاتب ديمتري فورمانوف، وكانت واحدة من أولى الروايات التي سعت إلى تمجيد النضال البولشفي، ولكن - وهنا يكمن سر قوتها - من دون أن تقسم العالم إلى أبيض وأسود، تلك القسمة المعهودة من لدن الكتاب "الثوار". وكانت تلك هي الحساسية نفسها التي اتبعها مخرجا الفيلم، إذ يقول الناقد الفرنسي جورج سادول في هذا الصدد: "لقد عرف مخرجا الفيلم وممثلوه كيف يخلقوا شخصيات بطولية، تكون شديدة الإنسانية في الوقت نفسه: تشاباييف بمعطفه القوزاقي ذي الكتفين العريضتين، وقبعة الفرو، وتصرفاته الأنيقة وحكمته، فورمانوف الصارم والمتأمل في بزته العسكرية ذات الحزام الجلد المشدود، والمقنع في كلامه... وخصوصا الجنرال الأبيض، قائد الأعداء الذي يقدم إلينا انساناً طبيعياً يحب الموسيقى ولا يبدي أي احتقار لأعدائه أو تصغيراً من شأنهم: إنه، بقدر ما هو قاس، ذو نزعة انسانية لا يمكن للمتفرج إلا أن يلاحظها". والحال أن مثل هذا كان جديداً ومفاجئاً في عز الحقبة الستالينية، التي حقق الفيلم فيها، تماما كما كان مفاجئاً في عز الحقبة "الثورية" التي نشرت الرواية فيها. والغريب أن الرقابة الصارمة غضت الطرف تماماً عن الرواية وكذلك عن الفيلم.

فما الذي تتحدث عنه الرواية... ثم الفيلم؟ عن أمرين اثنين: شخصية تشاباييف نفسه، وفصل قاس من فصول الحرب الأهلية التي تلت قيام الثورة البولشفية. ولقد اختار الكاتب فورمانوف، ان يحكي ذلك الفصل من خلال تلك الشخصية. وهو لئن كان قدم نفسه في الرواية، راويا للأحداث التي تشكل بعض ذكرياته، من خلال شخصية المفوض السياسي الشيوعي لدى قوات الحرس الأحمر في سيبيريا، موقع الأحداث، تحت اسم كليتشكوف، فإن الفيلم أعاد إليه اسمه، إذ أنه يروى لنا على لسان فورمانوف نفسه، الذي

يلعب هنا دوراً أساسياً، ويحكي لنا فصول ذلك العمل المتحلق من حول شخصية تشاباييف، وتشاباييف هذا هو في الأصل نجار بسيط وأمي تطوع مجندا خلال الحرب العالمية الأولى، حيث أبدى من البطولة والحنكة العسكرية والاستراتيجية، ما جعله يرقى إلى رتبة كولونيل في العام ١٩١٩، من مثل قيادة الحرس الأحمر الذي كان تأسس دفاعاً عن الثورة حين اندلعت وأمسكت بالسلطة. ولقد عهدت القيادة إلى تشاباييف بقيادة فرقة عسكرية تخوض القتال ضد البيض المعادين للثورة بقيادة كولتشاك على جبهة سيبيريا. وهناك التقاه الكاتب - الراوية، يوم ألحق بالجبهة مفوضاً سياسياً. والرواية تقول لنا كم أن الكاتب انبهر بشخصية هذا القائد الاستثنائي، بحيث اقام توازناً مدهشاً في النص، بين ما هو عام (المعركة والصراع والأجواء الطبيعية) وبين ما هو خاص (تفاصيل شخصية تشاباييف)، وإن كان قال، والمخرجان أكدا من بعده، بأن الرواية تريد، أصلاً، أن تصف البطولة الجماعية من خلال بطولة الفرد.

انطلاقاً من هنا لا تعود الأحداث، بالطبع، شديدة الأهمية، إذ - تاريخياً - نعرف ان قوات الحرس الأحمر هي التي ستنتصر في النهاية، وأن "البيض" سيندحرون. ما يهم هنا هو كيف ينعكس الصراع على الأفراد. وتحديداً: على الأفراد المميزين، من طينة تشاباييف. وهذا "الكيف" هو الذي سيعتمد، من بعد هذه الرواية - وهذا الفيلم - كثيرا، بحيث يصبح جزءا من الأدب الثوري، تقديم الأحداث الكبرى من خلال البسطاء الاستثنائيين ("درسو أوزالا" مثلاً).

تدور أحداث "تشاباييف"، إذاً، حول مجموعة من العمال الذين تطوعوا خلال الحرب الأهلية، في ذلك العام الاستثنائي ١٩١٩، للقتال ضد "البيض" أنصار النظام القديم، على الجبهة السيبيرية. وتشاباييف، قائد تلك المجموعة، هو في الوقت نفسه بطلها الأسطوري الذي تروى الحكايات عن مآثره خلال الحرب العالمية الأولى. ومن خلال هذه الشخصية التي يعايشها الكاتب/

الراوي ويصفها، ثمة الكثير من الشخصيات الأخرى: فرونزي، قائد الجيش (وهو، مثل تشاباييف، شخصية حقيقية عاشت حقاً) والمقاتلة بالرشاش انكا والجندي بيوتر ايساييف وغيرهم... غير أن الراوية يقدم لنا كل الأحداث، أساساً، من خلال أفعال تشاباييف وردود فعله وعلاقات هذه الشخصيات به. ولئن كان قد أخذ على الكاتب، ثم على المخرجين، شيء من المبالغة في وصف شخصية تشاباييف، فإن الجواب كان دائما: "إن على شخصية تشاباييف، في هذه الرواية، أن تعتبر شخصية جماعية". وهذه الرسالة وصلت، إذ ان كثرا من المقاتلين والمناضلين رؤوا صورتهم في تشاباييف. ولكن من ناحية ثانية لا بد من الإشارة إلى أنه في الحقبة التي حقق فيها الفيلم (١٩٣٤)، أتت مشاهد مسيرات الجيش الأبيض المنظمة والمرعبة شبيهة بمشاهد مسيرات النازيين المنظمين في نورنبورغ... وإذ كانت صور هؤلاء أرعبت العالم أمام بروز خطر هتلر النازي، فإن "تشاباييف" أتى ليقول إن حفنة من المناضلين الأنصار يمكنهم الانتصار على الآلة العسكرية الكبيرة والمنظمة، إذ كان لأفرادها - أي افراد الحفنة - أن يقادوا من قبل شخص مثل تشاباييف ويتشبهون به. وكانت هذه هي رسالة الفيلم الأساسية.

«زوجة الخباز» لمارسيل بانيول:
ملحمة الناس البسطاء

خلال النصف الأول من القرن العشرين، عرف الأدب الريفي الفرنسي - وتحديدا أدب الريف الجنوبي - ذروته، رواية ومسرحاً، على يد اثنين من الكتاب صح اعتبارهم في زمنهم، ثم لاحقاً، من كبار الكتّاب الذين عرفتهم فرنسا طوال ذلك القرن: جان جيونو ومارسيل بانيول. والحقيقة أن التشابه بين عوالم الاثنين، كان من الضخامة إلى درجة أن ثمة، حتى الآن، من يخلط بينهما، حتى وإن كان ثمة ميل دائم إلى اعتبار أن جيونو كان الأفضل من

بين الاثنين، من ناحية خلق الشخصيات. فيما تميز بانيول، إذ عمل الاثنان في السينما إضافة إلى كتابتهما الرواية والمسرحية والقصة القصيرة، تميز من الناحية السينمائية، إذ، حتى أيامنا هذه، لا يزال ثمة أفلام تحمل اسم بانيول وتعتبر علامات في تاريخ السينما الفرنسية. ومع ذلك كله من الصعب أن نقول إنه كان ثمة تنافس بين الاثنين، حتى وإن عاشا في وقت واحد، وأحيانا في مكان واحد. بل يمكن الحديث عن نوع من "التكامل" أو "التعاون غير المباشر" الذي كان فيلم "زوجة الخباز" علامته الرئيسية.

فالحال أن فيلم "زوجة الخباز" الذي عرض في العام ١٩٣٨، ويعتبر اليوم من كلاسيكيات السينما الفرنسية الإنسانية التي سادت خلال مرحلة قبل الحرب العالمية الثانية، حققه مارسيل بانيول انطلاقاً من بعض فصول رواية لجان جيونو تحمل عنوان "جان الأزرق". وثمة من يؤكد أن بانيول حين اقتبس موضوع "زوجة الخباز" إنما سرقه سرقة من زميله جيونو، من دون أن يصرح بذلك أول الأمر... ولكن من المؤكد أن ثمة، ههنا، مغالاة، إذ كيف كان في وسع بانيول أن يسطو على عمل معروف إلى هذا الحد؟ ومن هنا يمكن الحديث، بالأحرى، عن تعاون استفاد فيه بانيول، استفادة كبيرة من الحبكة التي صاغها جيونو... وهو نفس ما كان فعله في الكثير من أفلام أخرى كان حققها خلال المرحلة السابقة، وسيحقق بعضها بعد "زوجة الخباز" أي في تلك الفترة التي زاد فيها اهتمامه بالسينما أضعافاً، وكون شركة خاصة مستقلة لإنتاج الأفلام. ونعرف أن بانيول حقق أفلاماً عدة، بعدما كتب سيناريوات حققها غيره من المخرجين. ومن بين أفلامه - كتابة أو اقتباساً، وإخراجاً وإنتاجاً -: "جوفروا" و"الشبوننتز" و"انجيل". أما ثلاثية "ماريوس" المقتبسة من مسرحية كتبها بانيول، فإنه لم يكن هو مخرجها، كما يخيل إلى كثر، بل حققها الانكليزي، من أصل مجري، الكسندر كوردا - بالنسبة إلى الجزء الأول "ماريوس"، ومارك اليغريه، بالنسبة إلى الجزء الثاني "فاني"، أما الجزء الثالث "سيزار" فلقد تولى بانيول تحقيقه بنفسه.

المهم، أن أي فيلم من أفلام بانيول لم يضاه في نجاحه، نجاح "زوجة الخباز"، وذلك بكل بساطة لأن شعار الكاتب - المخرج في ذلك الحين كان يقول بضرورة "إضحاك تلك الكائنات التي لديها ألف سبب وسبب للبكاء". ونعرف أن فرنسا العام ١٩٣٨، كانت تعيش حال اختناق ما قبل اندلاع الحرب العالمية الثانية، حيث طبول الحرب كانت تقرع بكل قوة... وكان الناس، الذين كانت السينما بالنسبة اليهم وسيلة الترفيه الوحيدة في ذلك الحين، في حاجة إلى أن ينسوا همومهم. وهل كان ثمة ما هو أقدر على تنسية الهموم من ضحك الإنسان على نفسه، على عاديته؟ ترى هل بغير هذه الوصفة حقق موليير كل ذلك النجاح الذي حققه قبل قرون عدة؟

ذكر موليير ليس من قبيل الصدفة هنا، في هذا المجال، على أية حال، ذلك ان اشتغال السينما بحسب أسلوب موليير المسرحي كان رغبة يعبر عنها بانيول ويعمل في سبيل تحقيقها. وهو لئن كان قد أخفق في ذلك في أفلامه السابقة، فإنه في "زوجة الخباز" كان موليبريا إلى أبعد الحدود.

تدور أحداث الفيلم من حول ايمابل كاستانييه، الخباز الذي اصطحب زوجته أوريلي، ذات يوم، ليستقر في بلدة شعبية ريفية صغيرة تقع في أعالي منطقة البروفانس في الجنوب الفرنسي... ولقد كان ايمابل من إجادة العمل حسن العشرة، ما جعله يستولي على قلوب سكان البلدة منذ أيامه الأولى. فأحبوه وأحبوا خبزه وكل ما يصنعه، وصار معلما أساسيا من معالم البلدة. وهو كان رجل نشاط ودأب حقيقي، لذلك ما كان من شأنه أبدا أن يغادر فرنه أو دكانه، إلا حين يشعر بالرغبة في التوجه إلى حيث زوجته ليبدي حبه لها وإعجابه بها. وهكذا عاش في سعادة مطلقة، وأمن للسكان كل ما يحتاجونه من ذلك الغذاء الطيب، ولزوجته كل الحنان والحب والاهتمام. لكن اوريلي كانت امرأة جامدة، إذ ها هي ذات صباح، تترك بيت الزوجية وتترك الزوج هائمة على وجهها مع راع من مناطق الجوار يبدو أن انهماك زوجها في عمله قربها منه. ويقع النبأ على خبازنا وقوع الصاعقة... بخاصة أن الأمر

لم يبق سراً ولو لساعات، إذ ها هي البلدة كلها تلهج بما حدث... وإذ تبدى رد الفعل للوهلة الأولى ساخراً، بلطف ومحبة، فإن السخرية سرعان ما انقلبت تعاطفا بعد حين... والحقيقة أنه كان من ملامح الخباز وردود فعله ما يقطع نياط القلب. فهو، كما أنه خباز حقيقي ماهر، كذلك هو عاشق كبير موله بزوجته ومتيم بها. لكن هذا لم يكن كل شيء... إذ في الحقيقة كان لا بد للخباز، إثر تلك المأساة التي تعرضت لها حياته وتمزق لها فؤاده، من أن يهمل عمله. إذ كيف يمكن أن يصنع خبزا طيبا للناس، من فقد ملهمته وصفاء حياته اليومية؟ وهكذا، إذ شعرت البلدة، من ناحية بتعاطفها مع الخباز في محنته، ومن ناحية ثانية - وهذا هو الأهم في نهاية الأمر - بخطر الافتقار قريبا إلى الأرغفة الطيبة التي يصنعها الخباز... لم يعد أمام السكان الا أن يستنفروا أنفسهم وامكاناتهم لمساعدة الخباز على استرجاع الزوجة الهاربة. ويكون في طليعة المستنفرين قسيس القرية نفسه... وهكذا إثر تدخل السكان والقسيس، سيتاح لكل شيء أن يعود إلى قواعده سالما... سيما أن الجهود توجت بعودة الزوجة عن غيها ورجوعها صاغرة هادئة إلى منزل خبازها العاشق، في مشهد تختلط فيه القسوة بالحب، والدموع بالضحكات... مشهد لم يتمكن متفرجو السينما الفرنسيون من نسيانه إلى الأبد.

إذا كان المشهد الأخير قد لعب دوراً أساسياً في تعاطف المتفرجين مع الفيلم، فإن العنصر الآخر الأساسي الذي اشتغل لمصلحته، كان ذلك المناخ الذي خلقه مارسيل بانيول (١٨٩٥ - ١٩٧٤) من حول هذا الموضوع: انه العالم الصغير نفسه، الوديع والهادئ، والذي لا يريد من الاقدار إلا أن تتركه يعيش حياته اليومية بسلام... نفس العالم الذي نجده في الكثير من أفلام مارسيل بانيول الأخرى: عالم يتألف من الريفيين الطيبين، والثرثارين، والعوانس وأستاذ المدرسة والقسيس، عالم البلدات الصغيرة التي يعيش صراعاته التافهة أحيانا وكأنها نذير بنهاية العالم، فيما بالكاد ينبه إلى الأحداث الكبيرة التي يمر بها العالم الكبير. إننا هنا إزاء كون على حدة

تصفه التفاصيل الصغيرة، كون تعيش شخصياته موزعة بين كرمها وأنانيتها، حبها لعملها وخوفها من الحرمان... شخصيات مليئة بالإنسانية، بكل ما في هذه الكلمة من معان إيجابية ولكن سلبية أيضا. ومن هنا لم يكن غريبا لهذا الفيلم أن يحقق كل النجاح الذي حققه في حينه وأن يساهم حتى في ايصال نجومه، ومنهم ريمو وجينيت لكلرك، إلى الذروة، التي وصل اليها أيضا بانيول، كاتباً ومخرجاً، موصلاً في طريقه صديقه اللدود جيونو إلى فن السينما بطريقة مواربة.

«طفولة غوركي»: ثلاثية سينمائية لتغيير العالم

في تلك السنوات الصاخبة التي كان فيها الاتحاد السوفياتي قد وصل إلى ذرى غوصه في الستالينية التي كانت هيمنت تماماً على السياسة ولكن أيضا على المجتمع والفن والثقافة عموماً، كان الشعار السائد يتحدث عن "رؤية واقعية إلى الحياة". ولم يكن للسينما أن تشذ، إذاً، عن القاعدة. كان عليها أن تتبنى تلك الرؤية... ويمكنها في "أسوأ الأحوال" أن تمزج شيئا من الشاعرية بشيء من الواقعية. وهذه الإمكانية التقطها يومها السينمائي مارك دونسكوي، ليقدم واحداً من أعماله الأكثر نجاحاً والأكثر قوة، من دون أن يكون على تناقض مع رؤى السلطات الحزبية لما هو مطلوب من الفن. وكان سلاح دونسكوي القوي في ذلك كله، أنه استند إلى أدب رسمي ومعترف به وإلى موضوع يلقى إقبالاً، لينطلق منه في تحقيق هذا العمل. والأدب الذي نعنيه هنا هو أدب مكسيم غوركي الذي على رغم الظروف الغامضة التي أحاطت بموته، كان يعتبر بمثابة الأب الروحي للفكر الثوري، والمثال المحتذى في عالم الكتابة الأدبية. من هنا لم يكن من قبيل العبث ان يختار دونسكوي، يومها، سيرة غوركي الذاتية ليحولها ثلاثية سينمائية، سيظل أولها

"طفولة غوركي" أقواها وأجملها، ومن دون الاستهانة بالجزءين الآخرين: "حصولي على رزقي" و"جامعاتي".

والحال ان اقتباس الأعمال الأدبية في السينما لم يكن أمراً جديداً في الفن الروسي ثم السوفياتي، إذ نعرف أن السينما الروسية اقتبست بين ١٩٠٨ و١٩١٨ أكثر من مئة عمل لتولستوي وبوشكين وتشيكوف وتورغنيف ولغوركي نفسه... لكن ذلك التيار سرعان ما هدأ، إذ اختلطت الأمور على السينمائيين بصدد رضا السلطات السياسية عن أدباء الماضي، أو غضبها عليهم. وهكذا كان على السينما أن تنتظر بعض النجاحات الأدبية - السينمائية ("الأم" عن غوركي، مثلاً) قبل أن تستأنف تلك الحركة. غير أن الجديد في "ثلاثية" دونسكوي كان أن العمل لا يقتبس رواية، بل سيرة ذاتية، ومن هنا كان غوركي، في ذلك الحين، واحدا من قلة من مبدعين تتنطح السينما للحديث عنهم، بعدما كان مثل هذا الحديث وقفاً على الزعماء السياسيين أو التاريخيين، أو ملكاً لـ "الشعب وجموعه البطلة"...

مهما يكن فإن علينا أن نتنبه هنا إلى أن كتب غوركي الثلاثة لا تحتوي حقا تاريخ طفل، ثم تاريخ مراهق فتاريخ رجل... بل هي أشبه بلوحة عريضة رسمت عليها حياة البائسين وتاريخ الحياة في روسيا طوال قرن بأكمله من الزمن... متحلقين من حول طفولة اليوشا بيشكوف (الاسم الحقيقي لغوركي) الضائعة بين جد قاس وجدة شاعرية السمات طيبة القلب. وهذا ما يتيح للكاتب أن يصف الناس والأهل والغرباء ونوعية البشر، في الريف أولا ثم في المدينة و"الجامعة" وما إلى ذلك.

عندما نقل مارك دونسكوي هذا العمل ظل متمسكاً بأفكار غوركي بالطبع، لكنه حرص على ألا يجعل من الكاتب، طفلاً أو رجلاً في ما بعد، محور الأحداث. فآليوشا بيشكوف هنا "شاهد وليس بطلاً" كما يقول لنا مؤرخا السينما السوفياتية جاين ولودا شنيتزر... أما الأبطال الحقيقيون، في "طفولة

غوركي" كما في الجزءين التاليين، فهم الجد والجدة وطباخ السفينة سموروني والكواءة ناتاليا، ورسامو الأيقونات، وغيرهم من شخصيات غريبة وأصيلة في الوقت نفسه، طبعت مخيلة الكاتب وشكلت أجواء حياته منذ طفولته.

و"طفولة غوركي" الفيلم الذي نحن في صدده هنا تبدأ أحداثه في الحي العمالي بمدينة نجني - نوفغورود حوإلى العام ١٨٨٠، حيث كان والد ألكسي (اليوشا) بيشكوف قد رحل، ما جعل أمه تصطحبه لكي يقيما لدى جديه اللذين يعتاشان من إدارة مصبغة في الحي. ولم تكن الحياة سهلة هناك في ذلك الحين، ذلك أن عصبية الجد كانت شديدة الارتفاع وكان يعتبر نفسه الآمر الناهي ولا يتردد دون استخدام السوط لفرض النظام في المكان... وكان الأعمام القساة يشاركون والدهم سيطرته التي يقع ضحاياها العمال الفقراء وبينهم من هو أعمى، يطرد من عمله، ومن هي غير قادرة على إطعام أطفالها مهما اشتغلت. وفي وسط هذا المناخ البائس، الذي يراقبه الطفل منهكا حزينا، لا يكون له من سلوى سوى جدته الطيبة التي تحاول بابتسامتها زرع شيء من الحبور في المكان. وكأن ذلك البؤس كله لم يكن كافياً، فيحدث ذات يوم أن يندلع حريق يقضي على مصدر عيش العائلة، ما يوردها موارد الإفلاس والفقر المدقع. أما الفتى اليوشا، فإنه إذ يجد أن أحداً لا يهتم به أو يلقى إليه بالاً، ينزل إلى الشارع حيث يعيش على سجيته. وهناك يرتبط بصداقة مع مجموعة من "الزعران" الطيبين. ثم يتعرف إلى جار يعلمه القراءة والكتابة ويلقمه الأفكار الثورية معلما إياه كيف ينظر إلى العالم... وإذ يشعر اليوشا أن هذا كله قد قوى شخصيته وجعله قادراً، الآن، على الاعتماد على نفسه، نراه يرحل، في آخر مشهد من هذا الجزء الأول من الثلاثية، نحو مصيره.

وفي الجزءين الثاني والثالث اللذين حققهما دونسكوي تباعاً خلال العامين التاليين لتحقيقه "طفولة غوركي" عام ١٩٣٨، يطالعنا آليوشا، كما في ثلاثية السيرة الذاتية لغوركي، مراهقاً أول الأمر، يجابه قسوة عالم العمل

والجهد، ثم يطالعنا لاحقاً وقد قرر أن يستأنف دراسته الأولية التي كان حصل عليها بفضل جاره الثوري في الجزء الأول... لكنه يكتشف أنه لا يمكنه حتى أن يتعلم وهو خاوي الوفاض، ومع هذا يثابر ويجتهد وقد هجس بفكرة لن تبرح باله أبداً: فكرة تقول إن العالم يجب أن يتغير... لكنه لن يتغير من تلقائه. وهكذا ينطلق في حياته، بين العلم والعمل، تاركاً المجال واسعاً لمواهبه وإيمانه بمستقبل الناس.

هنا لا بد من أن نقول إن الفيلم ما كان له أن يتحقق، في أجزائه الثلاثة، لولا أن استوديو خاصا بانتاج الأفلام للأطفال، هو الذي تبناه وانتجه على اعتبار أنه عمل تعليمي موجه إلى الصغار والمراهقين. ومن هنا اتسم السيناريو بقدر كبير من الشرح والحس التعليمي... غير أن هذا لم ينقص من قيمته. بل جعله، وكما يقول الناقد الفرنسي كلود بيلي: "ينطلق من نظرة غوركي الاستعراضية التي أتت في الكتب على نمط لوحات اميل زولا الاجتماعية، ليصل إلى صورة اجتماعية حادة لها قوة أعمال تشارلز ديكنز". ذلك أن ما في الفيلم هو العالم القديم، بكل ما فيه من قسوة وظلم وعنف، منظوراً إليه بعيني طفل يعيش ضروب بؤسه لكنه آلى على نفسه أن يغير ذلك كله. ولقد نجح الفيلم تماما في هدفه هذا، وإن كان النقاد قد فضلوا دائما الجزء الأول على الجزعين الآخرين... ذلك أنه اتسم، دونهما، بقدر كبير من الشاعرية ولا سيما انطلاقاً من مشاهده الطبيعية ودفء المشاعر الانسانية الايجابية التي جعلت منه أشبه بأن يكون عملا ينتمي حقا إلى الرومانطيقية الثورية على طريقة غوركي المعهودة.

ومارك دونسكوي (١٩٠١-١٩٨١) المعتبر أحد كبار الشعراء في السينما السوفياتية، كان على الدوام معجباً بأدب غوركي، ومن هنا نراه يعود عام ١٩٥٤ إلى اقتباس روايته "الأم" في فيلم جديد، كما اقتبس عام ١٩٥٩ نصا آخر لغوركي هو "توماس غورديف"، ومن بين أعماله المشهورة الأخرى "الحصان الذي يبكي" (١٩٥٩) لكن أياً من هذه الأعمال كلها لم يرق

إلى مستوى "طفولة غوركي" الذي يظل واحدا من أكبر الكلاسيكيات في السينما السوفياتية.

«الأمل»: مالرو يتساءل عن الحرب والثورة والبطولة

نعرف أن اندريه مالرو كان، إلى مواقعه السياسية المرافقة للجنرال ديغول، كاتباً من كبار كتاب القرن العشرين في فرنسا. وهي مكانة لم ينقص من شأنها توقفه خلال العقود الأخيرة من حياته، ولا سيما حين صار وزيراً للثقافة، عن كتابة الروايات، ولا حتى اشتداد الهجومات عليه لمواقفه السياسية، من قبل الفنانين والكتاب اليساريين، لا سيما إبان أحداث "أيار-مايو ١٩٦٨" في فرنسا.

وروايات أندريه مالرو، وكتبه الفكرية الأخرى معروفة ومقروءة على نطاق واسع ومن بينها "الشرط الإنساني" و"الأمل" و"المتحف المتخيل"... غير ان ما لا يعرفه كثر هو أن أندريه مالرو اشتغل، لمرة واحدة من حياته، في الإخراج السينمائي... ولكن ليس كمخرج محترف، بل كفنان صاحب قضية ملحة وآنية يريد التعبير عنها. كان ذلك في العام ١٩٣٨ والقضية كانت قضية الجمهوريين الإسبان الذين كانوا يخوضون حربا أهلية عنيفة في ذلك الحين ضد فرانكو وجماعته المدعومين من ألمانيا النازية وايطاليا الفاشية.

في ذلك الحين لم يكن أندريه مالرو المبدع الاجنبي الوحيد الذي وقف إلى جانب الجمهوريين، بل كان واحداً من عشرات من الكتاب والفنانين الأوروبيين والأميركيين الذين سارعوا إلى نجدة "قوى التقدم" ضد "القوى الفاشية" بحسب تعابير تلك المرحلة. ومن بين هؤلاء جورج اورويل وارنست همنغواي وغيرهما. ولئن كان بعض المبدعين رأى في حمل السلاح فعلاً وسيلة لمناصرة أخوانه ورفاقه في الفكر، فإن اندريه مالرو وجد أن أحسن ما

يفعله المبدع في هذا المجال، هو وضع إبداعه في خدمة القضية. وهو، لئن كان كتب قبل ذلك رواية "الأمل" عن بدايات الحرب الأهلية الاسبانية، فإنه في المرحلة التالية آثر أن يجرب حظه في السينما وهكذا أخرج فيلمه الوحيد: "الأمل: سييرا دي ترويل" الذي كان يفترض به أن يكون ملحقاً برواية "الأمل"، لكنه سرعان ما تحول خلال الاشتغال عليه، ليصبح، انطلاقاً من فصل واحد من فصول "الأمل" فيلماً قائماً في ذاته، يختلط فيه المتخيل بالواقعي، والممثلون بالمقاتلين الحقيقيين، والأحداث المركبة المبتدعة بالأحداث التي عاشها مالرو أو شهدها شخصياً. لكنه جاء فوق هذا كله أشبه بتأمل عن مفهوم الحرب نفسها: لماذا الحرب؟ هل هي جديرة بأن تخاض، أم انها مجرد عبث كان يمكن الاستغناء عنه؟ والحرب التي تعنى بها تلك التأملات لم تكن، في الطبع، الحرب الاسبانية وحدها، بل الحرب في شكل عام.

ليس لفيلم اندريه مالرو هذا، خط حدثي واضح. إنه، بالأحرى، يتألف من مجموعة من الخيوط والمشاهدات. وكأنه اشبه بيوميات سجلت خلال أيام الحرب، وأتت شاهداً على بعض ملامحها. وهكذا تتتابع أمام أعين المشاهدين على مدى نحو ساعة وربع الساعة (هي مدة عرض الفيلم)، مشاهد تدور في اسبانيا العام ١٩٣٨، مشاهد النضال الذي يخوضه الجمهوريون ضد الفرنكويين. مشهد طائرة تحترق وهي تتحطم على المدرج الذي كان ينبغي أن تهبط عليه بسلام، والمقاتلون الحاضرون يركضون نحو حطام الطائرة ليلقوا تحية التكريم على طيارها القتيل، بعد ذلك تطالعنا مشاهد القتال (حرب الشوارع) في طرقات ترويل وأزقتها. ومن أبرز هذه المشاهد ذلك الذي يتعين فيه على المقاتلين الجمهوريين ان يضعوا خارج المعركة مدفعا ركز عند مدخل المدينة وراح يصليهم ناراً، حتى تتحرك سيارة انتحارية يقودها مقاتل وتصدم الهدف وتدمره. في المشهد التالي فلاح نراه داخل طائرة قاذفة تابعة للجمهوريين. في البداية يعجز الفلاح، الذي مهمته تحديد موقع مطار

معاد، عن التعرف على أرضه الخاصة من أعلي. وإذ يتعرف عليها، في لمسة شاعرية، يحدد موقع المطار المقصود ويتوجه الطيارون لقصفه... وهم يهبطون بالطائرات حين تغيب الشمس فوق ارض تضيئها مصابيح السيارات. وإذ ينجحون في تنفيذ العملية، يحدث وهم ينطلقون عائدين ان تصطدم إحدى الطائرات بحبل قريب، ويسرع الجمهوريون إلى تنظيم اعمال الاغاثة ويجمعون جثث القتلى ويصطحبون الجرحى هابطين الجبل نحو الوادي حيث سيكونون في أمان. وفي طريقهم يتجمع الفلاحون لإلقاء التحية عليهم جميعا، في مشهد أخاذ. غير أن هذه الحماسة لا تمنع بعض المشاركين في القتال من التساؤل عن جدوى ذلك كله.

عندما انتهى مالرو من تصوير فيلمه هذا، كان فرانكو قد انتصر وسحق الجمهوريين داخلا بكل انتصار إلى برشلونة. وحين أريد عرض الفيلم في فرنسا، منعته الرقابة، فظل في علبه حتى انتهت الحرب العالمية الثانية وتحقق تحرير فرنسا فعرض الفيلم وحقق نجاحا كبيرا، إذ اعتبر من الكلاسيكيات، لكن بعض الأوساط اليسارية هاجمت تساؤلاته عن جدوى الحرب. مهما يكن فإن مالرو، من بعده، لم يعد إلى السينما مخرجا، ولا عاد إلى الأدب روائيا. وكأن هذا الفيلم كان وصيته الابداعية. وهنا نذكر أن ناقداً سويسرياً كتب حين عرض الفيلم يقول: "إن العالم يبدو وكأنه يقلد إبداع اندريه مالرو".

لا بد من أن نذكر هنا أن مالرو حقق الفيلم بناء على طلب السلطات الجمهورية الاسبانية التي، في سبيل تحقيقه قدمت له المتطوعين والاسلحة وكل الامكانات السينمائية (الفقيرة) التي كانت تمتلكها، بما فيها استوديو باتس في برشلونة (قصف لاحقا ودمر). وكان المطلوب من الفيلم، طبعا، تمجيد الحرب والنضال العادل، لكن مالرو، كمبدع حقيقي، تجاوز هذا كما أشرنا ليطرح أسئلته الحائرة عن الحرب كمكان للقتل وعن البطولة وما خلفها.

كان مالرو على أية حال، واحدا من عدد كبير من الادباء آثروا يوماً أن يجربوا حظهم في الاخراج السينمائي، مثله في هذا مثل جان كوكتو الذي كان أكثر نجاحاً منه وأكثر استمرارية، ومثل الايطالي كورزيو مالابارتي، ثم الفرنسي جان جيونو، قديماً. وآلان روب غرييه ومارغريت دورا في زمن أقرب إلينا. والأميركي بول اوستر في زمننا. كل هؤلاء استبدلوا الكاميرا بالقلم يوماً، وكان نجاحهم في ذلك متفاوتاً ومثيراً للسجال. أما "الأمل" لمالرو، فقد حقق اجماعاً ايجابياً، على رغم الاعتراضات على بعض حيرته السياسية.

من غير المجدي طبعاً البحث عن اسم اندريه مالرو في الموسوعات السينمائية. ففيلم "الأمل" وحده لم يكن كافياً لجعله يعتبر واحداً من أساطين الفن السابع. من هنا يظل اندريه مالرو، أولاً وأخيراً، أديباً فرنسياً كبيراً، وباحثاً في علم الجمال، ثم وزيرا للثقافة تثير ممارساته السجال والاعتراض.

ولد اندريه مالرو العام ١٩٠١ في باريس، ومات فيها في العام ١٩٧٦. وهو منذ صباه اختلط لديه حب الأدب بالولع بالعمل السياسي والديبلوماسي. وكان لعمله السياسي، المباشر أو غير المباشر، في الصين ثم في اسبانيا، الفضل في كتابته روايتيه الأشهر "الشرط الانساني" عن الثورة الصينية، و"الأمل" عن الثورة الإسبانية. أما ولعه بالسينما فقاده العام ١٩٤٠ إلى كتابة نص/ مرجع هو "تخطيط لدراسة سيكولوجية السينما". ولعل مالرو يعتبر من أكثر الكتاب تأملاً في قضية البطولة والثورة، ولكن في قضية الفن أيضاً. وكتاباته في الفن تعتبر من الأشهر في القرن العشرين ومن أهم كتبه في هذا السياق "صوت الصمت". أما أبرز كتبه الأخيرة فكان "مذكرات مضادة".

«ذهب مع الريح»: معركة امرأة وتغييب مخرج

قبل حلول ثورة سنوات السبعين في السينما الأميركية، كان فيلم "ذهب مع الريح" يعتبر الفيلم الأشهر والأكثر مردوداً من الناحية المالية في تاريخ السينما. لقد أتت ثورة هوليوود التي تزعمها أمثال كوبولا وسكورسيسي ودي بالما وستيفن سبيلبرغ لتزيح ذلك الفيلم عن عرشه، كمياً على الأقل، ومع هذا لا يزال هذا الفيلم الساحر، بحكايته الهادئة وخلفيته المعقدة والعواطف التي يشعلها على المستويات كافة، يعتبر واحدا من أكثر الأفلام شعبية وجاذبية في تاريخ الفن السابع. ولعل السبب في ذلك هو ما يعبر عنه قول الناقد الفرنسي روبير شازال عن الفيلم: "اننا في حاجة إلى استعراض مثل هذا الاستعراض، حتى نفهم ماهية السينما الحقيقية، السينما التي تتحرك، والتي ترى، السينما التي تستثير مشاعر قد تكون بدائية، لكنها بالتأكيد مشاعر قوية بل عنيفة".

والحال أن "ذهب مع الريح" حين أنجز وعرض في العام ١٩٣٩، اعتبر فتحا جديدا في تاريخ السينما، لكن الغريب في الأمر أن هذا الفيلم الذي شغل المكانة الأولى بين أشهر الأفلام في تاريخ الفن السابع طوال ما يقرب من أربعين سنة، يكاد يكون فيلما من دون مخرج. فإذا كان من السهل علينا أن نتذكر أنه مقتبس عن رواية طويلة وشيقة لمرغريت ميتشل (التي لم تشتهر بأي عمل مهم آخر)، وأنه من بطولة الرائعة فيفيان لي، وكلارك غايبل ولسلي هوارد واوليفيا دي هافيلاند، وأنه من انتاج سلزنيك، فأنه ليس من السهل علينا أن نتذكر من كان مخرجه، حقاً، وإن حمل الفيلم توقيع فكتور فليمنغ، هذا المخرج الذي بالكاد يتذكر أحد اسمه اليوم. ومن يعرف تاريخ هذا الفيلم يعرف أن ما لا يقل عن أربعة مخرجين تعاقبوا عليه، وحقق كل منهم جزءا منه، أو بعض تصوره. غير أن كل واحد منهم (وهم ويليام كاميرون وجورج كيوكر وسام وود) كان سرعان ما يتخلى عن المشروع،

لصعوبته من ناحية، ولعنف شخصية منتجه سلزنيك الذي أراد منذ البداية أن تكون له اليد الطولى في فيلم كان هو يرى أن المال وحده قادر على صنعه، بينما كان خصومه يرون أنه يحتاج إلى مخرج حقيقي. المهم أن فيكتور فليمنغ أنجز العمل في النهاية وحمل الفيلم توقيعه، لكن تاريخ الفن السابع ربطه دائماً باسم سلزنيك. وكان هذا عين الصواب. فالواقع أن سلزنيك كان هو أول من أدرك، ما إن نشرت رواية مرغريت ميتشل، أن في امكانها أن تحول إلى فيلم شيق، ثم اشترى الحقوق بمبلغ طائل. وهو قبل أن يهتم باختيار مخرج للفيلم، راح يهتم باختيار البطلة التي ستقف في مواجهة ساحر الشاشة، في ذلك الحين، كلارك غايبل. ويروى أنه اختبر، للوصول إلى من ستلعب دور سكارليت اوهارا، عشرات من كبار النجمات في هوليوود، قبل أن يستقر قراره في النهاية على تلك الانكليزية الصغيرة التي وصلت هوليوود في رفقة لورنس أوليفييه، ولم تكن لتحلم أن تصبح لا سكارليت ولا نجمة هوليوودية، فإذا بها تصبح الاثنتين معاً، وتنال واحدة من جوائز الأوسكار الكثيرة التي كانت من نصيب الفيلم. وكما فعل سلزنيك بالنسبة إلى بطلة الفيلم، فعل بالنسبة إلى الذي كلف بكتابة سيناريو القصة: جرب الكثيرين، ومن بينهم الكاتب الكبير سكوت فيتزجيرالد، لكن سيدني هوارد كان هو الذي وضع الصياغة النهائية. يومها وحتى من بعد الاستقرار على فكتور فليمنغ لانجاز الفيلم، ظل سلزنيك يضع أصابعه في كل مكان، متابعا التصوير والتوليف وعرض الفيلم الذي شاء أن تكون أولى حفلاته في اتلانتا، المدينة التي تدور فيها أحداث الفيلم الرئيسية. ولعل هذا ما يجعل ذلك الفيلم، الذي كان الأضخم حتى زمنه (إذ كلف ٤ ملايين دولار، ما يساوي اليوم نحو ١٦٠ مليوناً)، فيلم رجل وحيد ظل حتى موته في العام ١٩٦٥ يفخر بأنه صنعه من ألفه إلى يائه. وفي هذا، بالطبع، ظلم كبير للمخرج فيكتور فليمنغ الذي كان ذا شخصية قوية، ويمكن في بساطة ان نلمح بصماته في قوة في مشاهد الفيلم كافة.

"ذهب مع الريح" فيلم يجمع بين العنصرين اللذين يمكن اعتبارهما الأكثر هيمنة وحضوراً في فن السينما منذ بداياتها: الحب والحرب. فإذا كانت الحرب الأهلية التي عاشتها الولايات المتحدة، ولا سيما ولاية جورجيا في أواسط القرن التاسع عشر، بين الاتحاديين والانفصاليين حول مسألة أعتاق العبيد السود، تشكل خلفية أحداث الفيلم وموضوعه الأساسي، فإن حكاية الحب (المستحيل) التي تجمع الحسناء الثرية ذات الشخصية القوية والمعقدة سكارليت أوهارا، وريت باتلر (كلارك غايبل). هي التي تعيش فشل حبها لابن عمها، وهو الذي يعيش تجوالاً حراً ولا مبالياً خلال تلك الحرب، تلك الحكاية هي التي تشكل جوهر الفيلم، ما يعني أننا إزاء فيلم عن الحب، أكثر مما نحن إزاء فيلم عن الحرب. وهذا ما جعل الفيلم يصنف، وفي آن واحد، ضمن لائحة أهم عشرة أفلام تحدثت عن الحرب في تاريخ السينما، كما في لائحة أجمل أفلام الحب. غير أن هذا، ليس كل شيء. فالفيلم يتحدث أيضا، عن التاريخ، وعن اللحظات الانعطافية التي يخلقها ذلك التاريخ. يتناول العواطف البشرية وقدرة الإنسان (المرأة هنا) على تجاوز محنه متفائلا بالمستقبل (سكارليت حين تجد كل ما يخصها مدمراً، فتقف بكل عزم وتصميم معلنة أن غداً سوف يكون يوماً آخر). والفيلم هو، في الوقت نفسه، لحظة سينمائية بصرية مهمة، إذ في ذلك الحين، يوم لم تكن السينما قد عرفت كل ذلك التقدم التقني الذي سيطبعها بعد ذلك، عرف هذا الفيلم كيف يقدم تصويراً وصوتاً وموسيقى وديكورات ومن ناحية تحريك المجاميع، كل ما كان من السينما قد حلم به قبل ذلك. والحال أن معركة اتلانتا، بأحوالها التي عرفت الكاميرا كيف تصورها بروعة ورعب، ظلت تعتبر أضخم معركة سينمائية حتى كانت أفلام الستينات السوفياتية، ثم ثلث الساعة الرائع في فيلم "انقاذ المجند رايان" لستيفن سبيلبرغ.

يتحدث "ذهب مع الريح" في اختصار شديد، عن سكارليت اوهارا، ابنة السادسة عشرة، التي تعيش حياة سعيدة ومرحة في العزبة (تارا) التي ترثها

عن أهلها غير بعيد من اتلانتا في جورجيا. وهي إذ تحتفل أول الفيلم بعيد ميلادها، تعيش سعادة حبها لابن عمها الشاب آشلي ويلكز، لكن هذا، من دون أن يدري عن هيام سكارليت به شيئا، يعلن في الوقت نفسه خطبته لابنة عمه الأخرى ميلاني. وعلى الفور تقرر سكارليت - في لحظة غضب - أن تتزوج من تشارلز، شقيق آشلي. ولكن هنا، تندلع الحرب الأهلية ويجند الشبان، ويحدث - كما في أية ميلودراما مشابهة - أن يقتل تشارلز في الحرب وفي صفوف الجنوبيين. وهنا يبدو واضحاً أن سكارليت لم تهتز كثيرا لترملها، بل تنتقل إلى اتلانتا لتصبح جزءاً من حياتها الاجتماعية، وهناك خلال حفلة صاخبة تلتقي الشمالي المغامر الافاق ريت باتلر، وتبدأ بينهما تلك العلاقة الغريبة التي ستصحبها حتى نهاية الفيلم. وبعد فترة من الزمن يهزم الجنوبيون وتحترق اتلانتا، وتفلس سكارليت، غير أنها سرعان ما تعود لتبدأ حياتها من جديد، منفصلة عن الوحيد الذي أحبته حقاً: باتلر، وتتزوج للمرة الثانية من تاجر ثري سرعان ما يموت هو الآخر، لتلتقي باتلر من جديد. ولكن هنا مرة أخرى تعاكسها الأقدار، ولا يعمر لقاؤهما طويلاً... وتعصف بها الأحداث ما يجعلها في نهاية الأمر تعود إلى عزبتها (تارا) أرض جدودها مقررة أن تعيش فيها محاولة أن تبني لنفسها حياة جديدة. إن رواية مرغريت ميتشل تتوقف هنا، وكذلك فيلم فيكتور فليمنغ. ومن المفيد ان نذكر هنا أن كثيرا من الكتاب حاولوا كتابة تتمة للرواية. وقبل سنوات صدر جزء ثان عنوانه "سكارليت" حول إلى فيلم، غير انه لم يحقق أي نجاح، لأن الأسطورة لا تخلق مرتين.

فيكتور فليمنغ، المخرج الذي ظل شبه مجهول على رغم تحقيقه هذه الرائعة الأساسية من روائع فن السينما. ولد العام ١٨٨٣ في باسادينا، ومات في العام ١٩٤٩، من دون ان يتنبه كثيرون إلى موته. فهو، بعد كل شيء، لم يكن أكثر من مخرج حرفي من تلك النوعية التي تنتجها هوليوود بالعشرات. وهو كان بدأ حياته السينمائية بتحقيق أفلام شعبية قام ببطولتها دوغلاس

فيربانكس ومن أشهر أفلامه قبل "ذهب مع الريح"، "جزيرة الكنز" و"ساحر أوز"، كما انه حقق قبل وفاته فيلما عن "جان دارك" ومع هذا ظل الفيلم الذي اقتبس عن رواية مرغريت ميتشل عمله الوحيد الكبير.

«ريبيكا» لألفريد هتشكوك: الماء والنار والمعرفة المستحيلة

عندما اندلعت الحرب العالمية الثانية، كان ألفريد هتشكوك لا يزال مخرجاً إنكليزياً. وهو كان سبق له خلال السنوات الأخيرة قبل الحرب، أن حقق أفلاماً عدة عن التجسس وعن الشرور التي يخبئها النازيون للعالم، وعن الطابور الخامس وعمليات التخريب. ولكن حين عم القتال أوروبا، وصارت لندن نفسها معرضة لم يعد في وسع هتشكوك أن يبقى هناك، ولا أن يواصل تحقيق أفلامه. فما العمل؟ في كل بساطة أفضل الحلول يقوم في الذهاب إلى أميركا، وتحديداً إلى هوليوود حيث كانت سمعة هذا الفنان قد سبقته وصار من السهل عليه أن يعثر على من ينتج له أفلاماً يحققها هناك. بل أن هوليوود نفسها، كما تقول الحكاية، كانت دعته عارضة عليه أن يحقق فيلماً عن حكاية غرق الباخرة "تايتانيك". كان هذا المشروع جدياً أول الأمر، ولكن حين وصل هتشكوك إلى الولايات المتحدة "فوجئ" بدافيد سيلزنيك، الذي كان قد انتهى من إنجاز "ذهب مع الريح" حاصداً به المجد والأرباح التي نعرف، فوجئ به، بعد أن كان يفترض ان ينتج "تايتانيك"، يعرض عليه التحول إلى مشروع آخر تماماً. إذ أن نجاح تحويل رواية مرغريت ميتشل إلى ذلك الفيلم الأسطوري "ذهب مع الريح" شجع المنتج الشاطر على الاقتناع بضرورة مواصلة طريق الاستعانة بأعمال أدبية، ويا حبذا لو تكون أعمالاً من كتابة أديبات نساء. وهكذا اشترى حقوق رواية دافني دو مورييه "ريبيكا" وقال

لضيفه الإنكليزي إنه الآن يفضل الانصراف إلى هذا العمل وترك مشروع "تايتانيك" إلى فرصة لاحقة. على الفور قبل هتشكوك هذا العرض يومها، بل سيقال لاحقاً إنه كان أكثر حماسة لخوضه، من سيلزنيك. وهكذا خلال الشهور القليلة التي تلت وصول هتشكوك إلى هوليوود، أنجز هذا الأخير فيلمه الأميركي الأول "ريبيكا". ولكن هل كان هذا الفيلم أميركياً حقاً؟ أبداً سيؤكد هتشكوك لاحقاً إذ يقول في كتاب حوارات فرانسوا تروفو معه (صدر قبل سنوات مترجماً إلى العربية عن مؤسسة السينما السورية في دمشق) إنه "فيلم إنكليزي، إنكليزي كلياً: فالقصة إنكليزية والممثلون إنكليز والمخرج إنكليزي". والحال أن هذا الواقع هو الذي دفع هتشكوك نفسه إلى السؤال عما كان في إمكان شكل هذا الفيلم أن يكون عليه لو أنه حقق في انكلترا؟

ولكن مهما يكن الأمر، يبقى أن "ريبيكا" هو أول فيلم حققه هتشكوك في مرحلته الأميركية الأولى. وهو واحد من أقوى أفلامه، خصوصاً أنه أسس لذلك التوجه الذي سيطغى لديه مذاك وصاعداً: التوجه نحو سبر الأغوار السيكولوجية لشخصياته، وتحويل الرعب إلى رعب داخلي. والحقيقة أن موضوع الفيلم وشخصياته كانت تتيح هذا، حتى وإن كنا نعرف أن مؤلفة الرواية انطلقت في كتابتها من سؤال بسيط هو: ترى ما الذي سيحدث لسندريلا بعد أن تزوجت أمير أحلامها؟

طبعاً ليس ثمة أثر لهذا السؤال أو لسندريلا في الرواية أو في الفيلم. كل ما في الأمر ان في خلفية الحكاية نبيلاً إنكليزياً ثرياً، يغرم بوصيفة في مونت كارلو ويعرض عليها الزواج فتقبل هي التي تجد السعادة تهب عليها من خلال ذلك الزواج لا سيما أن النبيل نفسه وسيم بهي الطلعة، شاب وطيب. أو هذا ما يبدو عليه في البداية وخلال فترة الزواج الأولى... بل حتى لاحقاً حين ينتقل العروسان إلى قصر النبيل في ماندرلاي: إذ هنا يظل للعروسين مظهر السعادة أمام الآخرين الذين ينظرون إليهما بصفتهما أسعد وأجمل ثنائي في المنطقة. ولكن الحقيقة شيء آخر: الحقيقة التي تكتشفها

الزوجة (التي لن نعرف لها اسما طوال الفيلم) هي أن زوجها ماكسيم لا يزال يعيش وسط ذكريات زوجته السابقة ريبيكا، التي ماتت قبل فترة غرقا وكان معروفا سابقا بحبه الشديد لها. ولم يكن ماكسيم الوحيد يهجس بريبيكا وذكراها، بل هناك ايضا رئيسة الخدم في القصر السيدة دانفر. وهكذا إذ تتجمع هذه العناصر في الفيلم تجدنا امام ثلاثي بات يعيش تحت وطأة ذكرى ريبيكا التي يحمل الفيلم اسمها، أما هي فغائبة. المهم هنا هو ان سلسلة من الأحداث والتصرفات لا سيما التصرفات الغامضة والهيمنة النفسية التي تفرضها السيدة دانفر على القصر وعلى الزوجة الجديدة - إضافة إلى غموض مواقف الزوج والتحول الجذري الذي يطرأ عليه بعدما كان أمير الأحلام، كل هذا يحرك شكوك الزوجة جدياً بالتوازي مع تحقيقات تتحرك بدورها، ما يضعنا أمام احتمال منطقي يقول إن الزوج هو الذي قتل ريبيكا. وهكذا تنتقل الزوجة الجديدة، من حال التوتر إزاء تصرفات الخادمة، إلى حال الرعب إزاء شكوكها بالزوج. وتتحول الحياة كلها لتصبح جحيماً لا يطاق. ولكن النهاية تحمل شيئاً آخر تماماً. النهاية التي تكتشفها الزوجة وكادت تدفع حياتها، أكثر من سعادتها، ثمناً لها: الحقيقة هي أن الزوج لم يكن مغرماً بزوجته الأولى ريبيكا، بل كان يكرهها بمقدار ما كانت هي تكرهه. وإزاء سلبيته، كانت ريبيكا لا تكف عن تنظيم حياتهما كما يحلو لها... بل إن موتها نفسه - انتحاراً بسبب إصابتها بسرطان قاتل عرفت به - أرادته أن يؤدي إلى دماره... ولم تكن السيدة دانفر سوى عون لها في ذلك. وحين تكتشف هذه الحقيقة، يتمكن الزوجان ماكسيم وسندريلته الحسناء، من قهر الخوف والشك والرعب ويلتحمان في غرام يستعيدان به غرامهما الأول، بعد أن كانت السيدة دانفر أحرقت القصر لحقدها عليهما وماتت.

واضح هنا أننا، في هذه الحبكة، نكاد نلمح الكثير من العناصر التي ستشكل بعض جوهر سينما ألفريد هتشكوك، مثل الشك والمتهم البريء والخطر المحدق بالثنائي، والغائب المهيمن على حياة الأحياء، والهمسات

الغامضة والخبطات المسرحية. غير أن هذا كله لا ينبغي أن يدفعنا إلى الاعتقاد بأن هتشكوك عرف هنا كيف يستحوذ على حبكة رواية دافني دو مورييه، ويبث فيها هواجسه الفنية والفكرية. ذلك لأن كل هذه العناصر موجودة أصلاً في الرواية من قبل تدخل هتشكوك. ومن هنا ربما سيكون من الأصح أن نقول إن هذا الفيلم الذي حمل بصمات الكاتبة، التي حقق هتشكوك فيلما آخر من كتابتها، كان هو الذي اثر على مسيرة هذا الفنان اللاحقة، المسيرة التي تجعل من سينما هتشكوك (أو من بعضها على الأقل) ميداناً خصباً لزرع أفكار عميقة. وحسبنا للتمثيل على هذا أن نشير إلى الدور الذي يلعبه عنصرا الماء والنار في الفيلم، في بدايته إلى نهايته، وكذلك الدور المهيمن للماضي وقواه في حياتنا. وفي هذا الإطار قد يكون مفيداً أن ننقل عن الباحث الفرنسي نويل سمسولو أن "الخوف من الماء الذي يبدو واضحاً في الفيلم، وغرق البطلة، ونسيانها حتى دفتر الزواج، والوجود المفاجئ لابن سفاح، ليست كلها سوى إشارات تظهر في شكل أساسي استحالة وصول الشخصيات إلى أي معرفة. ما يجعل من "ريبيكا" فيلماً عن استحالة المعرفة أكثر مما هو فيلم عن المعرفة". وفي هذا المعنى نجد أن هتشكوك لا يحكي لنا هنا حكاية سندريلا بل كابوسها، وسط عالم جهنمي يحيل إلى أجواء فوكنر، ووحدها النار تأتي لتدميره!

عندما حقق ألفريد هتشكوك (١٨٩٩- ١٩٨٠) هذا الفيلم كان في الحادية والأربعين من عمره، وكان أنهى مرحلته الإنكليزية الأولى، إذ ستكون ثمة مرحلة ثانية وسط مساره الأميركي الذي امتد من العام ١٩٤٠ حتى نهاية حياته. ولقد حقق هتشكوك، المعروف بسيد التشويق في الفن السابع، أكثر من خمسين فيلما نالت شعبية واسعة، ولعل أبرزها "بسايكو" و"مارني" و"ظل الشك" و"العصافير" و"الدرجات ٣٩" و"غريبان في قطار" و"النافذة الخلفية" و"الحبل".

«عناقيد الغضب»:
فيلم الانهيار الاقتصادي الأميركي وروايته

منذ فترة من الزمن والولايات المتحدة الأميركية تعيش نوعاً من الركود الاقتصادي، الذي لا يبدو أنه في سبيله إلى التراجع، على رغم التقدم العسكري والديبلوماسي الذي تحرزه واشنطن في أنحاء عدة من العالم. وعلى رغم أن حكم اليمين الجمهوري يعتبر في هذا المكان من العالم، عادة، باعثاً لنوع من الازدهار.

طبعاً من الصعب على المحللين أن يحددوا تماماً أسباب هذا الركود ومداه الزمني المقبل، لكنهم يعرفون أنه، على الأقل، لن يؤدي إلى ما يشبه تلك الكارثة الاقتصادية التي أصابت هذا البلد قبل ثلاثة أرباع القرن، وأودت بالازدهار الاقتصادي الأميركي كله إلى الهلاك، وبملايين الأميركيين إلى البطالة، وبالشعب كله إلى أن يكشف، مرة واحدة، أن ما كان يعتبره حلماً أميركياً، يمكنه أن يكون كابوساً. وأن الأمة الأميركية - في الاقتصاد على الأقل - لا يمكنها أن تكون، كما كانت تعتقد، مختلفة عن بقية الأمم.

إذاً، كان ما حدث إثر انهيار بورصة نيويورك في خريف العام ١٩٢٩ كارثة حقيقية. ولما كنا نعرف منذ زمن بعيد أن كل حدث جلل يعرفه العالم، إنما ينتهي به الأمر لأن يكون له كتاب، يبدعه فنان أو كاتب عايش الأحداث عن كثب، كان من الطبيعي لتلك الكارثة أيضاً أن يكون لها كتابها. ولئن كان يمكن الاختيار، حتى، بين العديد من الكتب، والأفلام أيضاً، فإن من الممكن التوقف هنا عند رواية جون شتاينك الكبرى "عناقيد الغضب" بوصفها رواية الانهيار الاقتصادي الأميركي الكبير في ذلك الحين. وكذلك، بالتالي، يمكن التوقف عند الفيلم الذي حققه جون فورد، مقتبساً عن تلك الرواية نفسها باعتباره فيلم ذلك الحدث... ومن الممكن أن نضيف هنا أنه كان واحداً من أهم الأفلام الاجتماعية التي حققتها السينما الأميركية حتى ذلك الحين.

منذ البداية لا بد من الإشارة هنا إلى أن نقاد تلك المرحلة (نهاية سنوات الثلاثين، أي حين حقق الفيلم بعد عام من نشر الرواية في العام ١٩٣٩) قد أجمعوا على أن "عناقيد الغضب" كما حققه جون فورد كان واحداً "من ثلة من الأفلام عرفت كيف تكون لها رنة اجتماعية وإنسانية حادة" على رغم أنه "بني كمغامرة بسيطة: لكنها كانت مغامرة العيش لضعفاء هذا الزمن".

ولئن كان قد أخذ على جون فورد تحويله الفيلم من كونه إدانة حادة لضروب الظلم الاجتماعي في الولايات المتحدة، إلى فيلم يثني بالأحرى على فضائل البطل الأخلاقية ويقلب نزعة تمرده الاجتماعي، إلى وعظ شبيه بعمل الخير، فإن فورد عرف دائما كيف يرد على هذا بقوله: "الواقع أن رواية "عناقيد الغضب" لم تكن مهمة لي بوصفها دراسة اجتماعية... كل ما في الأمر أنني شغفت حقا بحكاية تلك العائلة التي انطلقت تحت وطأة ظروفها تشق طريقها نحو حياة جديدة".

ولعل هذا الاقتصار على حكاية هذه العائلة هو ما جعل جون فورد يبني فيلمه على طراز أفلام رعاة البقر، وقد نقلها من حيز الماضي إلى الحاضر مستبدلا، مثلا، العربة التي تجرها الخيول، بالسيارة الحديثة. أما عدا هذا فإن روح الرواية بقيت هي هي نفسها.

تدور أحداث الفيلم، التي هي في نهاية الأمر جزء - وإن كان كبيراً - من الأحداث التي تزخم بها صفحات هذه الرواية الفذة، تدور في اميركا الريفية في سنوات الثلاثين، أي في عز احتدام الأزمة الاقتصادية الخانقة، وانتزاع الأراضي الزراعية من أصحابها. ومن بين الأناس الذين نكبتهم تلك المستجدات الاقتصادية هناك أسرة "جود" الذين يستسلمون أمام ما يحدث ويجدون أنفسهم مكرهين على التخلي عن قطعة الأرض البسيطة التي يمتلكونها في أوكلاهوما، والتوجه غرباً سعياً وراء الوعد بالثراء والعمل والحياة الرغيدة في كاليفورنيا التي كانت في ذلك الحين محط الأنظار كلها.

والذي يقود العائلة في تلك الرحلة هو توم الابن الأكبر الذي كان خرج لتوه من سجن أمضى فيه عقوبة لجرم قتل غير متعمد اقترفه. ويحمل توم أسرته فوق شاحنة بائسة ويبدأ بها وبهم عبور الولايات الأميركية التي كانت كلها تعاني تحت وطأة البطالة والبؤس في ذلك الحين. والأمل الوحيد لتوم وأسرته كان، كما أسلفنا، في الوصول إلى ولاية الحلم الذهبي حيث كانت الأخبار المتناقلة تقول أن ثمة عملاً وطعاماً ومأوى لجميع الناس.

والفيلم، كما الجزء الأكبر من الرواية هو عن تلك الرحلة... عن درب الآلام التي يسلكها توم وأسرته: درب آلام حافلة بالأحداث الكبيرة والعذابات، بدءا بالجدين اللذين سرعان ما يتعبان عاجزين عن إكمال السفر فيسقطان أول ضحيتين، وصولا إلى العنف اليومي المستشري وقطاع الطرق وشح الغذاء وعداء الإنسان لأخيه الإنسان. إن كل ميل من أميال الرحلة، يكشف عن جحيم جديد لا علاقة له بأي حلم أميركي على الإطلاق. أما الطامة الكبرى فتكون يوم الوصول إلى الفردوس الموعود... تلك الولايات التي ما إن يصلوا اليها حتى يكتشفوا أنها ليست سوى جحيم أقل ما يقال عنه إنه أسوأ من الجحيم الذي تركوه. وهناك أمام يأسهم لا يسع العائلة إلا أن تشعر أنها عند الهاوية. أما الفتى توم فإنه، إذ يتصل بصديق للعائلة كان راعي ابرشية لكنه فقد إيمانه من جراء تضافر الأحداث، يكشف ما يمكن أن يكون صراعا طبقياً حقيقياً... وهو الآخر أمام يأسه، وإذ يجد أن ملاك الأراضي الذين هربوا منهم في أوكلاهوما، لهم أشباه وأشباه هنا، يبدأ بخوض الصراع فينتهي به هذا الموقف الجديد إلى قتل واحد من حراس أولئك المستقلين. ومن جديد ها هو توم يترك أسرته ويواصل هربه وقد آلى على نفسه هذه المرة أن يكف عن نضالاته الفردية ويدافع عن المحرومين... عن المعذبين في الأرض.

جون فورد (١٨٩٥-١٩٧٣) المخرج المحافظ والايرلندي الأصل، سيقول لاحقا انه لم يكن راغباً، حقاً في أن يتحدث عن أي صراع طبقي في

هذا الفيلم. ومع هذا فإن "عناقيد الغضب" اعتبر فيلماً اجتماعياً ونضالياً، بخاصة وأنه حقق خلال عهد الرئيس روزفلت الذي كان هو - بسياسته الاقتصادية - الاجتماعية العادلة - من قوم الأوضاع بعد الكارثة. ولقد حسب هذا الفيلم في خانة الأعمال الروزفلتية - أسوة بأفلام فرانك كابرا -. أما جون فورد فإنها كانت تجربته الاجتماعية الوحيدة، حيث أنه في معظم أفلامه الأخرى، ومعظمها يعتبر في الصف الأول بين روائع السينما الهوليوودية خلال نصف قرن، ركز على أفلام رعاة البقر والسينما التاريخية ودائما من وجهة نظر إنسانية غامضة وفردية اخلاقية. ومن أفلام فورد الأخرى "النسر الأزرق" و"حلاق نابوليون" و"الدورية الضائعة" و"الواشي" و"ماري الاسكتلندية" و"لنكولن الصغير" و"كم كان واديَّ أخضر" و"عزيزتي كليمنتاين" وعشرات غيرها.

«الحسناء والوحش»: أسطورة كوكتو «حلم واقف»

ترى ما الذي رآه جان كوكتو جاذباً له في حكاية "الحسناء والوحش" التي كتبتها مدام لوبرانس دي بدمان، ذات يوم للأطفال وقلدت بعد ذلك كثيرا، حتى يعمد إلى اقتباسها في العام ١٩٤٦ في فيلم عاد فيه إلى السينما، كمخرج، بعد غياب طال أمده؟ للوهلة الأولى قد تبدو الإجابة عسيرة طالما أن أسلوب كوكتو، في الكتابة كما في السينما والمسرح، أسلوب طليعي لا يخلو من تركيبية وتعقيد. ولكن إذا آثرنا أن نقرأ الحكاية، في ضوء تفسيرات التحليل النفسي، كما فعل مثلا برونو بتلهايم، فرويدياً، في كتابه الأشهر "سيكولوجية حكايات الجن" قد نصل إلى جواب يبسط الأمور. ولعل الناقد الذي تحدث يوماً عن أن كوكتو عرف كيف يحول حكاية الترفيه عن الأطفال، تلك، إلى واحدة من الخرافات الأكثر إثارة للقلق، كان على حق.

ذلك أن "الحسناء والوحش" تحولت على يدي هذا الشاعر – الفنان الذي لم تعرف فرنسا مثيلاً له طوال القرن العشرين وعرضه، إلى عمل جدي ساحر يتحدث عن الجمال والقبح من منظور فلسفي وإنساني لا من منظور يرتبط بالأحكام القيمية. والحال أن هذا الإمكان هو، بالتحديد، ما رآه كوكتو في الحكاية فتحولت إلى فيلم كلاسيكي تبعا لنظريته التي كانت ترى أن السينما ليست الفن السابع فقط، بل "الملهمة" MUSE العاشرة. ومن هنا نراه يطلق على هذه الملهمة اسماً محدداً هو "السحر" MAGIE، لاعباً في ذلك على إعادة ترتيب أحرف كلمة صورة بالفرنسية IMAGE، كما يقول الناقد الفرنسي كلود بيلي مفسراً.

إذاً، قد يمكننا أن نقول إن استحواذ جان كوكتو على حكاية "الحسناء والوحش" هو التطبيق العملي لربطه مفهوم "الصورة" بمفهوم "السحر"، لغويا وعمليا، وذلك ضمن بعد فلسفي سيكولوجي هو الذي لا يزال يضفي على هذا الفيلم مكانته. وهنا لم يكن صدفة أن يتولى جان كوكتو إخراج الفيلم بنفسه، بعد سلسلة أفلام كتبها وصاغها، بل صمم لها الديكورات وحدد أنواع الموسيقى، ثم دعا آخرين لإخراجها، كما فعل بالنسبة إلى "العود الأبدي" (عن أسطورة تريستان وايزولت)، من اخراج جان ديلانوا، و"الأهل الرهيبون" من اخراج جان بيار ملفيل، و"روي بلا" من اخراج بيار بيون. هنا في "الحسناء والوحش" آثر كوكتو الإشراف الكلي على الفيلم، في عودته إلى الإخراج بعد غياب...

ينطلق السيناريو الذي كتبه كوكتو بنفسه، من الحكاية الأصلية، من افتتاح على طريقة الحكايات الشرقية "كان يا ما كان...". وما كان هنا في البداية هو تاجر ثري كان رزق بأربعة أبناء، أولهم الشاب اللعوب لودوفيك، ثم الشقيقات الثلاث، ادلاييد وفليسي، الشريرتان المدعيتان، وأخيراً الصغرى الحسناء (بيل) التي تعتبر تجسيداً لكل جمال وفضيلة. وحال الحسناء هنا تشبه إلى حد ما حال سندريلا، من حيث غيرة الشقيقتين منها وعذابها في حياتها.

المهم أن للأطفال هؤلاء رفيق لعب يدعى آفينان. وذات مساء فيما كان الأب في جولة يضيع في الغابة الكثيفة. وهو خلال ضياعه يقطف، من دون أن يدري سوء فعلته، وردة تعتبر من مقتنيات الوحش الشرير، الذي يعيش معزولا داخل قصره الغامض والمظلم وسط الغابة. وهذا الوحش الذي لا يعرف عنه كثر شيئاً هو وحش حقيقي، له جسد رجل ورأس أسد. وهو دائم الحزن والكآبة كأنه يخفي في أعماقه سراً شديد الخصوصية. وعندما يكتشف الوحش أن التاجر سرق له الوردة يطالبه بالتعويض. ويقرر أن هذا التعويض يجب أن يتمثل في مجيء الحسناء (بيل) للإقامة في قصره، فإن ضحت بنفسها وفعلت ذلك سيبدي تسامحه مع فعلة الأب. وتقرر الحسناء المحبة لأبيها والودودة أن تضحي بنفسها وتتوجه إلى قصر الوحش وهي مستعدة لكل أنواع القسوة والعذاب، لكن هذا لا يحدث، لأن الحسناء تكتشف لدى هذا الوحش كنوزاً من الطيبة واللطف والكرم. إنه شيء آخر غير ما كان يصور وما كان يتصوره الكل عنه. بدلا من الجلاد المتوقع تجد كائنا عذبا حنونا. وهكذا حين تعود إلى بيتها ذات يوم، تلاحظ السعادة عليها، ويلاحظ أشقاؤها حسن اناقتها وجمال مظهرها. وإذ تزداد غيرة الأختين ادلاييد وفليسي إزاء الحسناء، يتدافع الصبيان للصراع في ما بينهم. وإذ يقتل آفينان خلال ذلك الصراع، يكاد يقضى على الوحش، غير أنه لا يخسر في نهاية الأمر في ذلك الصراع سوى جلده، أي شكله الخارجي، ذلك أن نظرة حب تلقيها عليه الحسناء تحوله بسرعة من وحش إلى أمير فاتن. وهكذا تنتهي الحكاية - والفيلم طبعا - تلك النهاية السعيدة، التي ينتصر فيها الحب على الغيرة والحقد، والجوهر على الظاهر...

من المؤكد أن جان كوكتو اختار أن يعود إلى السينما عبر هذه الحكاية، بفضل ما وجده فيها من معان وإمكانات، وخصوصا أنها مكنته من أن يعطي دوراً سينمائياً خالداً لممثله المفضل، ورفيقه في ذلك الحين، جان ماريه، ونذكر هنا أن جان كوكتو حين أعلن أنه في صدد تحقيق فيلم عن هذه

الحكاية، جوبه باستهجان الكثر، ذلك أن تلك السنوات التي كانت فيها فرنسا بالكاد خرجت من أتون الحرب العالمية الثانية، ومن ذل هزيمتها خلال تلك الحرب، كانت تتجه، مبدعين وجمهورا، ناحية الأفلام الواقعية. ومن الطبيعي القول إن "الحسناء والوحش" لم يكن فيها أي نصيب للواقع. كانت رمزا للفن اللاواقعي. ومع هذا تمكن كوكتو من أن يحقق معجزته الصغيرة. وحقق الفيلم نجاحاً كبيراً، سواء على صعيد الإقبال الجماهيري، أو على صعيد تقبل النقد والحياة الثقافية له، بل إن نجاحه في إضفاء عمق غير متوقع على جوهر الحكاية وربطها بالفن كمفهوم وبالسينما كمكان للتعبير عن أصفى درجات السحر، سرعان ما تبدى معدياً، إذ أن كثراً من الفنانين، إذ وجدوا أن الفنون الواقعية وصلت إلى درب مسدود، "اكتشفوا" مدى ما يمكن للسحر أن يزودهم به من مواضيع، وأن يزود الجمهور به من أحاسيس وشفافية شعرية، ونهجوا من هذا كله لزمن طويل لاحق نهجا عبر عنه كوكتو بنفسه حين قال إنه إنما أراد بـــ "الحسناء والوحش" أن يعطي للسينما تعريفاً جديداً هو "أنها حلم ينام واقفاً". وهو لكي يعطي حلمه كل صدقيته، نهل في الديكور والاكسسوار من خزانات العجائب: الغابات، القصور، مبدأ التحول، دور الحب في قهر الرصد واللعنة، الحصان الطائر، الغيرة العائلية، مكافأة الطفلة المظلومة... الخ.

وجان كوكتو (١٨٨٩-١٩٦٣) الذي عرف دائماً كشاعر وكاتب أكثر مما عرف كسينمائي، كان فريد نوعه بين المثقفين الفرنسيين، إذ نراه يخوض كتابة الشعر والرسم والموسيقى والكتابة للأوبرا والباليه، وللمسرح، كما خاض في أدب الرحلات (وله في هذا المجال كتاب متميز يحكي فيه الكثير حول اقامته لفترة في مصر)... ومع هذا فإن ثمة بين مؤرخي السينما، وأيضا بين مؤرخي الحياة الفنية الفرنسية في شكل عام، من يرى أن جان كوكتو كان سينمائياً أولاً وأخيراً. وكوكتو كان أثبت ذلك، باكراً، أي منذ حقق فيلمه الأول، مع بدايات السينما الناطقة "دم شاعر" (١٩٣٠) حيث قال إن أي

محاولة لفهم العمل الفني الحقيقي لن تكون مجدية طالما أن الأمر يقوم في "أن نصدق لا في أن نفهم". وهو إذ عاد إلى الإخراج بعد ذلك بستة عشر عاماً، على رغم عدم ابتعاده حقاً عن السينما (إذ عاون في أفلام كثيرة معظمها حمل بصمته أكثر مما حمل بصمة مخرجه)، واصل بعد "الحسناء والوحش" وحقق بعض أروع أفلامه مثل "أورفيو" و"وصية أورفيو" (١٩٥٠ و١٩٦٠)...

"الرجل الثالث" لكارول ريد: الديموقراطية وساعة الكوكو

هناك نوعان من سوء التفاهم يحكمان العلاقة مع واحد من أهم الأفلام التي تحدثت عن "الحرب الباردة" التي كانت "اندلعت" بين "الشرق" الاشتراكي و"الغرب" الرأسمالي، منذ انتهت الحرب العالمية الأولى... ونعني به فيلم "الرجل الثالث" المعتبر دائما واحداً من أبرز الأفلام في تاريخ السينما، وواحداً من أفضل عشرة أفلام عن التجسس والعملاء السريين. النوع الأول يتعلق بهوية مخرج الفيلم، حيث أن الغالبية العظمى من الذين يعرفون هذا الفيلم وشاهدوه، يصرون دائما على أنه من إخراج اورسون ويلز. أما النوع الثاني فيتعلق بالهوية الأدبية لهذا الفيلم، بمعنى أن كثراً يعتقدون أنه مأخوذ عن رواية للكاتب الانكليزي غراهام غرين.

وللأمرين ما يبررهما، فمن ناحية ارتبط "الرجل الثالث" بأورسون ويلز، لأن هذا الأخير يقوم بالدور الأول فيه، وهو حاضر في ذاكرة كل الذين شاهدوه، كما أنه حاضر في كل الصور التي تنشر حين يجرى الحديث عن "الرجل الثالث". ولما كان أورسون ويلز معروفاً بصفته واحداً من أكبر المخرجين الذين عرفهم تاريخ الفن السابع، ينحو كثر إلى اعتباره مخرج

الفيلم، خصوصاً أن الصور المتبقية من "الرجل الثالث" تحمل، وإلى حد كبير، سمات ترتبط مباشرة بأفلام أخرى لويلز مثل "المواطن كين" و"السيد اركادان". لكن ويلز ليس مخرج "الرجل الثالث". مخرجه الإنكليزي كارول ريد.

أما بالنسبة إلى علاقة غراهام غرين بـ "الرجل الثالث"، فهي مسألة أكثر بساطة. غرين كتب الحكاية لكي تحول إلى فيلم سينمائي بناء على طلب المخرج وشركة الانتاج. بمعنى أن "الرجل الثالث" كتبت للسينما مباشرة... ثم بعد ذلك فقط، أعاد الكاتب صوغها على شكل رواية... وهو أمر نادر الحدوث في السينما لكنه يحدث أحياناً. المهم أن غرين خاض هنا تجربة سينمائية انتهى بها الأمر إلى أن تحمل أسماء ثلاثة من المبدعين، كل في مجاله، وكانت النتيجة هذا الفيلم الذي يعتبر، عادة، فيلم الحرب الباردة بامتياز.

وهو فيلم الحرب الباردة، بخاصة، لأن أحداثه الأساسية تدور في مدينة فيينا، عاصمة النمسا، خلال السنوات التالية مباشرة للحرب العالمية الثانية... في وقت كانت فيينا نقطة اللقاء - الصدام المحورية بين سياسات "الشرق" وسياسات "الغرب"، وكانت مملوءة بالعملاء السريين التابعين للطرفين معا... وكذلك بعملاء يشتغلون في الوقت نفسه لمصلحة الطرفين... وفي هذا المعنى اتخذت فيينا تلك الأيام صورة ميدان المعركة. لذا كان من الطبيعي لفريق عمل يريد أن يعبر عن أدق ما طاول الحرب الباردة، أن يذهب إلى فيينا ليصور هناك.

حقق "الرجل الثالث" في العام ١٩٤٩، عن أحداث تدور مباشرة بعد الحرب، في تلك المدينة التي، إن لم تكن تحملت ويلات الحرب التدميرية، فإنها تحملت ويلاتها المعنوية على الأقل... لتصبح هي مركز الثقل في شتى أنواع التجاذبات والمؤامرات وألعاب الظل. في مثل ذلك المناخ يطالعنا كاتب أميركي عادي، لا يزال يطرح على نفسه أسئلة عما إذا كان حقاً موهوباً

ككاتب. وهو هنا في فيينا للبحث عن صديق حميم له يدعى هاري لايم (ويقوم بالدور اورسون ويلز، فيما يلعب جوزف كوتن دور الكاتب هولي مارتنز)... وكان هولي أخبر بأن صديقه هاري الذي انقطعت عنه أخباره منذ زمن، قد أصيب، أو قتل، في حادث عرضي. غير أن هولي لم يشأ أن يصدق أن نهاية صديقه هاري يمكن أن تكون على هذه الشاكلة، في مناخ عرف فيه ان رجال الشرطة فتحوا تحقيقاً جدياً حول ماضي هاري لايم. وهكذا يتم تحقيق الشرطة، وبحث هولي، في شكل متواز. بالنسبة إلى الشرطة تبدأ صفحات مطوية وغريبة من حياة هاري بالظهور... أما بالنسبة إلى هولي، فإنه يجد نفسه وسط أجواء المافيا والعصابات والعملاء السريين. ثم، اذ يزداد التقاؤه بعشيقة صديقه، التي كانت كل الدلائل تشير إلى أنه قد مات، يقع في غرامها... غير أن ذلك كله سرعان ما يتهاوى ويصيبه تحول مسرحي، حين يكتشف هولي، ذات لحظة، أن هاري لم يمت ولم يسقط ضحية حادث، بل هو حي في فيينا، لكنه آثر الاختفاء لأنه متورط في شبكة لتهريب البنسلين. وهنا، إذ يجد هولي هذه المفاجأة في انتظاره، لا يرى بداً في نهاية الأمر، وإذ يحس أن الأمور بدأت تنقلب عليه، وأن هاري يطالب بفتاته الحسناء، لا يرى بداً من الوشاية بصديقه لدى الشرطة. وإذ تدرك هذه حقيقة ما يحدث تطارد هاري في مشاهد نهائية قوية، جزء منها يدور داخل مجاري فيينا، وينتهي بها الأمر إلى اردائه قتيلا.

منذ عروضه الأولى حقق "الرجل الثالث" نجاحاً كبيراً وقبولاً، بل إنه، إذ شارك في المسابقة الرسمية لمهرجان "كان" السينمائي في عام ظهوره ١٩٤٩، تمكن من أن يفوز بالسعفة الذهبية، ما زاد من شعبيته. أما بالنسبة إلى اورسون ويلز، فإنه أوحى كثيراً بأبوته الجزئية للفيلم. غير أن العلاقة الأهم بين المبدع وبين هذا الفيلم، كانت علاقة غراهام غرين به. فهو، إذ كتبه مباشرة للسينما، لم يفته ان يحمله قدراً كبيراً من الأبعاد الميتافيزيقية التي تطغى عادة على رواياته نفسها. إذ حين كتب غرين السيناريو للفيلم،

كان أضحى في قمة نضوجه، وكان اسمه صار واحداً من أشهر الأسماء الروائية في أواسط القرن العشرين. ولربما يصح القول - في هذا الإطار - إن فيلم "الرجل الثالث"، ومن ثم النص الذي أخذ عنه، يمكن اعتباره الأكثر تمثيلاً على أدب غرين... بخاصة في ذلك التزاوج لديه بين العمل السري والبعد الميتافيزيقي والاهتمام بالإنسان كإنسان. وهذا التزاوج الذي ظل يطغى على أدب غرين، حتى النهاية، وبخاصة في روايته الكبيرة الأخيرة "العامل الإنساني"، كان محوره، الربط بين العمل الذي يقوم به المرء، عن عمد أو صدفة، وبين الأبعاد الجوانية لشخصيته. وفي هذا الإطار تصبح فيينا، مثل كل مكان آخر في روايات غراهام غرين، مجرد رمز وكناية، ولا تعود الحرب الباردة بالتالي، سوى مكان رمزي بدوره. ولعل هذا ما جعل الكاتب الفرنسي، الذي تضاهي كاثوليكيته كاثوليكية غراهام غرين، يقول في معرض حديثه عن "الرجل الثالث": "ان هذا المناخ المملوء بالشرطة والجريمة، مناخ الحضيض الذي يظهر فيه البشر على صورة حيوانات ضارية تتقاتل في ما بينها، من دون أن تعرف علام تتقاتل... وفي خضم ذلك يصبح كل واحد طريدة وصياداً في الوقت نفسه، هذا المناخ ليس في نهاية الأمر سوى إسقاط للعالم نفسه، وصورة عن الحياة التي نعيش".

نذكر هنا أن الفكرة الأساسية التي كمنت في خلفية تحقيق هذا الفيلم كانت للمنتج البريطاني الكسندر كوردا الذي كان صديقا لغراهام غرين، ويتطلع إلى إنتاج فيلم من تمثيل اورسون ويلز، وينتمي أيضاً إلى عوالم هذا الأخير. وهكذا، ما إن صاغ غراهام غرين فكرته، حتى أسند كوردا الاخراج إلى كارول ريد (١٩٠٦ - ١٩٧٦) الذي كان في ذلك الحين من أبرز المخرجين الانكليز، فشارك في وضع الصوغ النهائي، ولكن دائما تحت نظرات اورسون ويلز المتنبهة والمحيطة للفيلم بأبوية واضحة هو الذي اشتهر له، في الفيلم، قول نقل كثيراً بعد ذلك، إذ يقول في واحد من المشاهد: "في ايطاليا أيام حكم آل بورجيا، كان هناك رعب وقتل كثيران، وكانت هناك

حروب ومعارك ومذابح، ولكن كان هناك أيضا ليوناردو دافنشي ومايكل أنجلو وعصر النهضة... فما الذي أنتجته سويسرا خلال ٥٠٠ سنة من سلامها وديموقراطيتها، غير ساعة الكوكو؟".

"الليالي البيضاء": دوستويفسكي على طريقة فيسكونتي

"إن لولادة فيلمي "الليالي البيضاء" ألف سبب وسبب. ولقد جرى إنتاج هذا الفيلم في واحدة من اللحظات الأكثر صعوبة في تاريخ الإنتاج السينمائي الإيطالي. في ذلك الحين كان في نيتنا أن ننتج فيلماً، شرط ألا يكون عملاً ضخماً. كان المطلوب فيلماً يمكن رواية أحداثه خلال فترة من الزمن قصيرة، فيلماً واقعياً، كما كنت أحب له أن يكون، ومع هذا كان مطلوباً منه أن يجرى في ما يشبه الأحلام بعض الشيء. من هنا انطلقنا نبحث عن عمل لدى الكثير من كتّاب العالم. ولقد كان إميليو تشيكي هو الذي اقترح علينا أن نستعين بقصة دوستويفسكي هذه. ولعل علي أن أقول هنا إنني، أنا من ناحيتي، أحسست بنفسي منجذباً إلى هذا النص، الذي هو نص كبير لدى كاتبه، لكنه بدا صغيراً لدي. انجذبت إليه لمجرد أنه يعطيني إمكان الهرب من الواقع في الفيلم. ويحكي عن ذلك التناقض بين زمن اليقظة حيث كل شيء يبدو مزعجاً ومقلقاً، وبين ساعات الليل الثلاث التي تمضي في رفقة تلك الفتاة التي تتحول لتصبح شيئاً يشبه الحلم، شيئاً يكاد يكون مستحيلاً. إن هذا، هذا البعد هو الذي اجتذبني ودفعني إلى تحقيق هذا الفيلم". قائل هذا الكلام هو لوكينو فيسكونتي. أما الفيلم الذي يتحدث عنه فهو "الليالي البيضاء" المأخوذ كما نفهم هنا من رواية دوستويفسكي المعروفة بالاسم نفسه. وفيسكونتي على رغم تأكيده الجانب الحلمي والعاطفي في العمل، لا يجد

مغبّة في موافقة من يقول له إن ثمة في الفيلم بعداً اجتماعياً ما، قائلاً: "بل ربما أكون قد بالغت بعض الشيء في سحب العمل إلى هذه الناحية... ولأقل إن إيقاع الفيلم يسمح بذلك...".

في فيلم "الليالي البيضاء" الذي حققه فيسكونتي عام ١٩٥٧، بين "سنسو" (١٩٤٥) الذي كان حتى ذلك الحين واحداً من أكبر أفلامه، و"روكو وإخوته" (١٩٦٠) الذي سيدفع فيه البعد الاجتماعي نحو أبعاد لم يكن قد دنا منها منذ فيلمه الثاني "الأرض تهتز" (١٩٤٨)، قدم فيسكونتي، الذي كان قد طلّق الواقعية الجديدة الإيطالية منذ زمن بعيد، عملاً أدبياً مقتبساً، كما كانت وستكون حاله في معظم أفلامه. غير أنه هنا في "الليالي البيضاء" حتى وإن كان قد حقق الفيلم انطلاقاً من روح القصة، بل حتى حرفيتها، نحا في اتجاه مسرحي رومانسي، قد لا تكون له علاقة كبيرة حتى بعالم دوستويفسكي. ولعل ما ساعده على هذا هو أنه لم يصور مشاهد الفيلم في مدينة سانت بطرسبرغ، أو في أي ديكور طبيعي، بل حرص على أن يبني ديكوراً داخل الاستوديو، إضافة إلى حرصه في الوقت نفسه على أن تدور الأحداث في مدينة غير محددة المعالم تماماً. هي مدينة ليلية ضبابية يمكن أن توجد في أي مكان وفي كل مكان، مثلها في ذلك مثل الشخصيات الرئيسة، القليلة العدد، التي هي بدورها قد توجد في أي مكان وفي كل مكان، مع الحرص أيضاً على أن تكون أسماء الشخصيات الرئيسة (ماريو... ناتاليا...) تعميمية لا تشير إلى مكان جغرافي أو إلى مجتمع محدد.

وكما يحدث في قصة دوستويفسكي الأصلية، تدور الأحداث، في شكل خاص، خلال أربع ليال أو أكثر قليلاً، ومن حول الشاب ماريو، الموظف، والذي، لأن لا أصدقاء ولا حياة اجتماعية له، اعتاد أن يمضي لياليه متجولاً بين شارع وشارع، خصوصاً عند ضفة نهر ساحر يقطع المدينة. ذات ليلة وفيما كان ماريو يقوم بواحدة من نزهاته الليلية المعتادة، ساهماً حزيناً لا ينتظر أي مفاجآت تحدث أي تجديد في حياته الرتيبة، يلتقي بالصبية الحسناء

ناتاليا، التي سيعود إلى الالتقاء بها من جديد خلال ليال تالية. وبسرعة نفهم نحن، المتفرجين، ما لم يفهمه ماريو تماماً: أن ناتاليا لا تعتبره أكثر من شخص تبوح إليه بما يعتمل في داخل روحها، بما يشغل بالها وفؤادها. وما يدفعها إلى فعل هذا هو حبها الكبير لشخص غامض تسميه "المستأجر" ولا تكشف أمام ماريو عن اسمه أو حقيقة شخصيته. وهذا ما يدفع ماريو المسكين إلى الاعتقاد بأن هذا الشخص الغامض لا جود له، بل هو من اختراع مخيلة ناتاليا. لكن هذه، إذ تخبر ماريو والدموع في عينيها بأن "المستأجر" اختفى فجأة، تؤكد له أنه سيعود بلا ريب. خلال اللقاء، وحديثاً بعد آخر، يحاول ماريو أن يدفع ناتاليا إلى "نسيان تلك الأسطورة" قائلاً لها: إن هذا الشخص إنما هو شخص وهمي اخترعته لتملأ به أيامها، وإنه، بالتالي، لن يعود أبداً. ترفض ناتاليا هذا الكلام كلياً. وأمام هذا العناد يبدأ ماريو محاولاته الابتعاد عن الفتاة، لا سيما حين يلتقي فتاة ليل يسعى إلى إقامة علاقة معها. بيد أن ناتاليا، تلح على حياته وخيالاته في شكل مدهش، في شكل يمنعه من نسيانها والانصراف إلى شؤون حياته، بعيداً منها. فيقرر أن يعود إلى لقائها في مسعى أخير منه لإقناعها بعيش الواقع معه، بدلاً من عيش الخيال مع حبيبها المجهول. وإذ يبدو للحظة أن ماريو تمكن من إقناع ناتاليا بوجهة نظره، ويبدو عليها هي أنها مستعدة لنسيان "المستأجر" والاستجابة لحب ماريو لها، يظهر "المستأجر" بالفعل عائداً إليها... فتهرع إليه معانقة باكية، وتذهب معه إلى حيث سيصنعان حياتهما معاً، تاركين ماريو وحيداً يتعذب.

لقد عرفت قصة دوستويفسكي هذه، والتي نشرها كاتب روسيا الكبير آخر عام ١٨٤٨، بأنها واحدة من أرقّ قصصه... ويقول النقاد عادة إنها "تكاد تروي فصلاً من فصول حياته" حيث ان "البطل الذي لا اسم له (في قصة دوستويفسكي) والذي يروي هنا أحلامه وانفعالاته وحبه الرقيق الحنون، يحمل جوانب عدة من طباع دوستويفسكي الشاب ويقص حياته المنعزلة

ومشاعره العنيفة وأحلامه الرومانسية". وهذه الأحلام التي تأتي مسهبة ومفصلة في القصة الأصلية، يقدمها فيسكونتي عابرة ومختصرة في الجزء الأول من الفيلم، أي قبل أن يلتقي ماريو، الفتاة التي ستحل لديه محل أحلامه كلها، وسيشكل انشغاله بها بديلاً من كل اهتماماته وهواجسه. كان قد سبق للسوفيات أن حققوا، قبل فيسكونتي اقتباساً سينمائياً رقيقاً وأميناً للنص الأصلي، لا سيما من ناحية النظرة الملقاة على الشاب نفسه، وهي نظرة لن يفوتنا أن نلاحظ أنها، لدى دوستويفسكي تحمل شيئاً من التهكم (على الذات...). أما لدى فيسكونتي فإن النظرة إلى ماريو تحمل الكثير من أبعاد الرومانسية والحنين، حيث جرّد المخرج الإيطالي الكبير، الشخصية من أي نقد ذاتي أو بُعد اجتماعي. وسيطالب نقاد جامدون كثر، المخرج بأن يدفع ثمن تخليه عن الواقعية الاجتماعية، وانفكاكه عن البُعد الأيديولوجي في فيلم كان في ظاهره يشي بأن لا علاقة له بالبعد الوطني في "سنسو" ولا بالبعد الاجتماعي في "روكو وإخوته". غير أن فيسكونتي لم يبال بهذا كله، حتى وإن كان قد اعتاد أن يقول إن النقد قد ظلمه. لاحقاً، بعد سنوات طويلة، تبدل موقف النقاد من الفيلم وراحوا يقولون إن ما انتقد عليه فيسكونتي في الماضي، كان هو بالتحديد ما أعطى الفيلم سحره وعوالمه الملحمية الرائعة.

عندما حقق لوكينو فيسكونتي (١٩٠٦ - ١٩٧٦) فيلم "الليالي البيضاء" هذا، كان في الخمسين من عمره، وكان اسمه قد بات كبيراً، بل واحداً من الأسماء الأساسية في السينما الإيطالية والعالمية، إنما من دون أن يتخلى عن اهتماماته المسرحية والأوبرالية، كمخرج، بل إن هذه الاهتمامات تلوح في هذا الفيلم، على تقشفه، كما كانت لاحت في سابقه "سنسو" وكما ستطل دائماً في سينماه بعد ذلك، من "الفهد" (١٩٦٣) عن رواية دي لمبيدوسا، إلى "البريء" عن رواية دانونزيو (١٩٧٦) مروراً بأعماله الكبرى مثل "الملعونون" (١٩٦٩) و"الموت في البندقية" (١٩٧١) و"لودفيغ" (١٩٧٣) و"عنف وعاطفة" (١٩٧٤).

عبر "الليالي البيضاء" (١٩٥٧) الذي أتى تالياً لـــ "الحس" أكد فيسكونتي مرة أخرى ان علاقته بأي عمل أدبي يقتبسه سينمائياً، انما هي علاقة تبادلية. فـــ "الليالي البيضاء" كما صوّرها فيسكونتي تختلف، وربما جذرياً، عن الحكاية الدوستويفسكية التي تحكي عن ذلك الحالم الذي يمضي بصحبة عاشقة منتظرة حبيبها، ليالي طويلة من ليالي شمالي روسيا المضيئة.

«الملكة الأفريقية» لجون هستون:
الطيبة والأفاق في الأدغال

«كيف سافرت إلى أفريقيا مع بوغارت وباكال وكدت أفقد عقلي»، ليست هذه جملة من حوار جاء في فيلم من الأفلام، وليست تصريحاً صحافياً، ولكن هي جملة استعملتها الممثلة الأميركية كاترين هيبورن عنواناً لكتاب أصدرته ذات حقبة من حياتها لتروي فيه واحدة من أغرب المغامرات السينمائية التي عرفتها خلال مسارها الفني الطويل: المغامرة التي عاشتها في أفريقيا يوم ذهبت إلى هناك كمِمثلة رئيسة في فيلم أميركي صُوِّر في القارة الأفريقية في عنوان "الملكة الأفريقية" وكان من إخراج جون هستون ومثل فيه إلى جانبها "نجم النجوم" في ذلك الحين همفري بوغارت في واحد من أشهر أدواره الكبيرة، وآخرها. حدث ذلك سنة ١٩٥١ حين صور هستون ذلك الفيلم المأخوذ من رواية في العنوان نفسه من تأليف سي. إس. فورستر، في سيناريو شارك في كتابته، أساساً، الكاتب والناقد جيمس آجي. الرواية كانت صدرت أصلاً عام ١٩٣٥ لتروي أحداثاً يفترض أنها جرت خلال الحرب العالمية الأولى. أما خلفية العنوان الغريب الذي وضعته هيبورن لكتابها، فتعود إلى المشاكل الكثيرة التي جابهت تصوير الفيلم. منها ما تعلق بالمناخ ومنها ما ارتبط بالأمراض وصعوبات التواصل والاتصال... لكن الأسوأ من ذلك كله كان - بحسب الكتّاب والمؤرخين - المشاكل

والخناقات الدائمة التي استشرت من ناحية بين بوغارت وزوجته الممثلة لورين باكال وبين هذين والمخرج هستون. ناهيك بأن إدمان بوغارت على الكحول، جعل المناخ في حد ذاته جحيمياً. من هنا فإن مغامرة هذا الفيلم الذي كان أول فيلم بالألوان لبطليه ولمخرجه، كانت واحدة من أغرب المغامرات التي تعرض اليها فيلم من الأفلام، إلى درجة أن الممثل والمخرج كلينت ايستوود سيعود بعد ذلك بعقود من السنين إلى تحقيق فيلم عن مغامرة تصوير ذلك الفيلم في عنوان "صياد أبيض قلب أسود".

من ناحية مبدئية تبدو حكاية الفيلم بسيطة جداً، حيث إن قوته لا تكمن في موضوعه ولكن في أجوائه، حيث كان واحداً من أفلام قليلة صورت في أنهار أفريقيا وأدغالها حقاً ومن دون ديكورات. أما الأهم من هذا فكان الأداء المميز بل الاستثنائي الذي قام به، في الفيلم، بطله وبطلته اللذان كانا قد تقدما حقاً في السن (هو ٥٢، وهي ٤٤ سنة)، وبلغ كل منهما من ناحيته، ذروة النضوج. ولئن كانت هناك – طبعاً – حكاية حب في الفيلم فإنها بدت حكاية حب غريبة بين مغامر أميركي أفّاق، هو هنا من أجل مهمة محددة، لكنه يمضي وقته في الشراب، وبين مرسلة مبشرة تعيش في المنطقة حيث لديها رسالة تؤديها.

حكاية العلاقة التي تبدأ تصادمية بعنف بين هذين الشخصين، هي التي تشكل موضوع الفيلم وسياقه، ولكن هذا على خلفية رحلة نهرية في مجاهل أفريقيا. والعلاقة تقوم خلال تلك الرحلة التي يكون فيها على بوغارت وهيبورن أن يجابها الأخطار الاستوائية ولكن أيضاً سفينة حربية نهرية ألمانية مملوءة بالجنود تطاردهما وتكاد تقضي عليهما في كل مرة، لكنهما يصمدان حتى يتمكنا في نهاية الأمر من تدمير السفينة ومن عليها، في وقت يكون التصادم بينهما قد تحول إلى حب واحترام متبادلين.

منذ البداية يحدد لنا الفيلم مجال تحركه، إذ نجدنا في اللقطة الأولى أمام قاعدة عسكرية بحرية ألمانية تشكل جزءاً من القيادة الألمانية في غرب

أفريقيا، ويحدد الزمان بأنه سنة ١٩١٤، أي سنة اندلاع الحرب العالمية الأولى بين ألمانيا وحلفائها من ناحية وبريطانيا وحلفائها من ناحية ثانية. وكان من المنطقي لتلك الحرب التي اندلعت في أوروبا أن تجر ذيولها إلى كل مكان يوجد فيه ألمان وإنكليز. وهذا المكان الذي نحن فيه الآن في الأدغال الأفريقية حيث نهر اولونغابورا، وحيث تتقاسم ألمانيا وبريطانيا المستعمرات الأفريقية هناك، هو بالطبع مكان مثالي للصراع. وهذا الأمر يبدو واضحاً منذ اللقطات الأولى، حيث من بعد ما اكتشفنا وجود القاعدة العسكرية النهرية الألمانية نكتشف وجود بعثة تبشيرية انكليزية في المكان عينه تقريباً. وعند بداية الفيلم حين تكون الكاميرا منهمكة في تصوير المرسلة الحسناء روز ثاير (كاترين هيبورن) وهي تعزف وتشارك في الغناء مع مجموعة من السكان الأصليين، نسمع صفير مركب آت ليتبين لنا بعد ذلك ان الصفير يعلن عن وصول المركب المسمى "الملكة الأفريقية" والذي يملكه ويقوده المغامر السكير تشارلي آلنات (همفري بوغارت). إنه، بداية، مجرد مركب تموين يجوب عادة تلك المناطق الأفريقية حيث يوصل البريد والمؤن والأخبار من منطقة إلى منطقة ومن قرية إلى قرية. وهنا ما إن نتعرف إلى تشارلي هذا، حتى نلاحظ من فورنا كيف أنه ينظر بعين السخرية إلى روز، وأخيها روبرت مارلي. السخرية لأنه هو في حياته وتصرفاته يمثل كل ما هو مادي دنيوي وشره، فيما يمثل الاثنان الآخران، الحياة الروحية الرسولية والترفع عن أشياء الدنيا الصغيرة. من هنا يبدو الفارق كبيراً، وخصوصاً بين روز وتشارلي منذ البداية، وتبدو سخرية تشارلي من روز مبررة من وجهة نظره، بينما من الواضح أن روز تحتقر تشارلي كثيراً، حتى وإن كانت لا تكف عن إبداء الشفقة عليه. ومن الواضح هنا أن هذا كله إنما يمهد للعلاقة الطبيعية التي ستقوم لاحقاً بين الاثنين. أما الآن في القسم الأول من الفيلم فإن التناحر بينهما يبدو كبيراً. خصوصاً أن وصول تشارلي إلى المكان يثير حماسة السكان السود الذين يتركون بسرعة الغناء

مع روز مندفعين نحوه متلقين منه ما يعطيه لهم من سجائر وأشياء بسيطة أخرى.

في يوم الوصول نفسه وعلى رغم العواطف السلبية المتبادلة، يدعى تشارلي إلى تناول الشاي في رفقة روز وأخيها... وخلال ذلك اللقاء تتوضح الأمور أكثر إذ ان تشارلي يخبرهما عن اندلاع الحرب في أوروبا مع الألمان محذراً من أنه قد لا يعود إلى المكان قبل انقضاء أشهر عدة. لاحقاً سيبدو واضحاً أن روز باتت على رغبة في مبارحة ذلك المكان النائي خوفاً من الوجود العسكري الألماني فيه. وهكذا تصحب تشارلي في رحلة مركبه سعياً للوصول إلى المدينة لتلتجئ إليها. وهكذا يبدأ القسم الآخر من الفيلم: قسم الرحلة على المركب، وهي الرحلة الحافلة بالأخطار والتي ستكون فيها المجابهة مزدوجة، من ناحية بين روز وتشارلي، ومن ناحية ثانية بين المركب، والانتشار الألماني. ونعرف طبعاً أن الأمور ستنتهي، في المجابهتين معاً على خير، ولكن مع فوارق كبيرة: بين روز وتشارلي ستحل حكاية الحب العاطفية والرومنطيقية مكان التناحر، بحيث إن كلاً منهما سيقبل الآخر كما هو انطلاقاً من فكرة: أن الدنيا في حاجة إلى كل الأخلاق والأنماط والمسالك حتى تسير في حياتها. وفي المجابهة الأخرى، سيتمكن المغامر تشارلي في نهاية الأمر من القضاء على الأعداء ومركبهم المدجج بالسلاح، وتحديداً بمعاونة روز، التي تحولها المغامرة من مدرّسة إرسالية بسيطة طيبة ومسالمة إلى مغامرة صلبة، في الوقت الذي يتحول فيه تشارلي من أفّاق سكير يعيش بلا هدف وبلا رسالة، إلى مقاتل شرس ضد "الشر" الذي يمثله الألمان هنا.

من الواضح هنا أن هذه التحولات إنما تنتج لدى الاثنين تحت وطأة العامل المزدوج: الحب والحرب. وذلك هو الموضوع الأساس من هذا الفيلم الذي يعتبر من أبرز أفلام المغامرات الأفريقية وأكثرها جدية، ناهيك بأنه كان من الأفلام الهوليوودية النادرة التي لا تسخر من السكان الأصليين بل

تقدمهم في صورة جيدة وطيبة، جاعلة من الأوروبيين (الألمان هنا) أشراراً، على عكس ما كان يحدث في أفلام مغامرات مشابهة. ومع هذا من الصعب هنا الاستفاضة في الحديث عن رسالة أو موقف سياسي لفيلم أراد لنفسه بداية أن يكون فيلم مغامرات "مختلف". غير أن كل هذا "الاختلاف" لم يشفع لـ "الملكة الأفريقية" في نظر أهل جوائز الأوسكار، إذ فيما رشح الفيلم لأربع جوائز أوسكار، في ذلك الحين، لم يعط سوى جائزة واحدة (هي جائزة أفضل ممثل لهمفري بوغارت، ولقد قيل انه لم يكن يستحق تلك الجائزة بل هي أعطيت له كنوع من التعويض والتكريم، التعويض عن أوسكار أخرى كان يستحقها قبل سنوات ولم تعط له، والتكريم لأن الشعور كان عاماً بأن ذلك الدور سيكون آخر دور كبير يلعبه.

«ثلاثية آبو»: شاعرية الواقع عبر كاميرا معلم كبير

فلنتخيل المشهد: مهرجان كان، دورة العام ١٩٥٥. السينما العالمية في عز تألقها. السينما الفرنسية تحاول أن تنهض من جديد، والسينما الأميركية تستعيد رونقها، ليس تجارياً فقط، بل فنياً أيضاً إذ ترسل إلى المهرجان الفرنسي الشهير بعض أفضل ما عندها. الجمهور يتحمس. فجأة يعرض فيلم آت من الهند. أي من اللامكان. فيلم بالأسود والأبيض هو الأول لمخرج شاب لم يسمع باسمه أحد. عن طريق الفضول يدخل الصالة كثيرون وكلهم أمل في أن يكون الفيلم غنائياً راقصاً ميلودرامياً مريحاً للأعصاب. لكن الخيبة تكون كبيرة: بعد عشر دقائق يبدأ الجمهور العادي بالخروج. وبعد نصف ساعة يخرج معظم الباقين. بضع عشرات يبقون في الصالة، من بينهم عميد النقد الفرنسي اندريه بازان. ينتهي العرض. وجوم تام. فجأة يصرخ بازان: لقد شاهدنا تحفة أيها السادة. حماسه لا يقنع الكثيرين، لكنه يكفي لكي

يحصل للفيلم جائزة لم يكن سمع بها أحد: جائزة الوثيقة الإنسانية. وعن طريق ذلك الناقد وعن طريق تلك الجائزة يسمع الناس بالفيلم ويعتادون على حفظ اسم مخرجه. خلال السنوات الثلاثين التالية يصبح المخرج واحدا من أعظم المعلمين في فن السينما. أما فيلمه المعروض، وكان عنوانه "باتر بانشالي" (أغنية الدرب)، فسيصبح حلقة أولى في ثلاثية أثبتت حضورها لاحقا تحت عنوان "عالم آبو" وتعتبر اليوم واحدة من أعظم كلاسيكيات فن السينما. المخرج هو ساتيا جيت راي. يومذاك قال فيلمه، على الأقل، إن هناك سينما هندية أخرى غير المتوقعة. وان في امكان البائسين أيضاً أن يحققوا أحلامهم السينمائية. في اختصار، ولد يومها فيلم جديد ومخرج كبير وعالم بأسره، حتى وإن كان البعض قال إن حماس اندريه بازان لم يكن بريئاً: كان بازان صديقا لجان رينوار، ورينوار كان تعرف على ساتياجيت راي حين ساعده هذا الأخير، كرسام محترف وسينمائي هاو، في تحقيق فيلم "النهر" الذي صوره رينوار في الهند.

المهم أن عمل راي مع رينوار ولد لديه الرغبة في أن يجرب فن السينما، أو بالأحرى عزز رغبة كانت واتته منذ شاهد "سائق الدراجة" لفيتوريو دي سيكا. راي كان في الأصل رساماً وموسيقياً، غير أنه في فيلمه الأول لم يضع موسيقاه، بل استعان بموسيقي سوف يصبح خلال العقود التالية واحداً من أشهر الموسيقيين في العالم: رافي شانكار.

فيلم "أغنية الدرب" الذي اقتبسه راي عن رواية بالاسم نفسه لبيبوتي بانرجي، حقق في العام ١٩٥٥. وفي العام التالي حقق المخرج الجزء الثاني من الثلاثية وعنوانه "الذي لا يهزم"، ثم انتظر حتى العام ١٩٥٩ قبل أن يعود، شهيراً ومحترماً هذه المرة، إلى الموضوع نفسه يستكمله في "عالم آبو". وبين الفيلمين الأخيرين، حقق عملين آخرين سيكتب لهما الخلود وهما "حجر الفلسفة" و"صالون الموسيقى". وهكذا، إذا، حين عرض ساتيا جيت راي ثالث أجزاء ثلاثيته كان أضحى مكرساً في شكل نهائي في... العالم،

ولكن ليس في بلده الهند. إذ هنا، كان مثله مثل زميله الياباني كوروساوا، الذي اعترف به العالم كله، واستنكف اليابانيون عن مشاهدة أفلامه. بعد تلك الأفلام حقق ساتيا جيت راي عشرات الأفلام، ولم يفته ان يحقق بعض النجاح في بلده بين الحين والآخر. ومع هذا تبقى "الثلاثية" عمله الأساس والأكبر... وواحداً من أهم الأعمال السينمائية في القرن العشرين.

في الجزء الأول نجد أنفسنا في قرية بنغالية نائية، حوالي العام ١٩١٠. وفي تلك القرية تعيش أسرة بائسة يعمل معيلها قارئاً للنصوص المقدسة، ما يجعله دائم الغياب والبعد عن أسرته. أما الأم فإنها، بمشقة، تربي ابنتها الصغيرة دورغا، تحت رقابة العمة أنديرا التي تتمتع بذهنية راديكالية ومستقلة تثير غيظ الأم المنهكة.

وتظل الحال على ذلك النحو حتى تلد الأم طفلها آبو، الذي مع مجيئه إلى الدنيا تنقلب الأحوال جذريا، من روتينية رتيبة، إلى جذل ومرح، حيث تبدأ الأسرة الصغيرة الانخراط في حياة اللهو البائس الاجتماعية وتشارك في الاحتفالات والأعياد والمواسم. غير ان ذلك السرور لا يدوم، إذ ان المأساة هي دائما في انتظار البائسين مهما فعلوا: إذ هنا تتتالى الفجائع: اتهام بالسرقة، موت العمة العجوز، مرض الطفلة دورغا، مرضا يؤدي إلى موتها، ما يؤدي إلى حلول الحزن وقرار الأسرة الصغيرة الرحيل. والجزء ينتهي هنا.

في الجزء الثاني "الذي لا يهزم" تكون الأسرة قد استقرت في مدينة بيناريس المقدسة. ونحن هنا في العام ١٩٢٠ وقد صار لآبو عشر سنوات من العمر. لقد اجتمع الآن شمل ما تبقى من الأسرة، إذ استقر عمل الأب في بيناريس نفسها... لكن الأب سرعان ما يصاب بمرض ويموت، فلا تجد الأم مناصا من متابعة تشردها ورحيلها. فتصطحب ابنها المتبقي لها وتتوجه إلى الريف باحثة عن عيش جديد. هنا تريد لابنها أن يصبح كاهناً، أما هو فإنه راغب في الدراسة المدنية. وتطاوعه الأم باذلة عملها وحياتها لكي توفر له

ما يمكنه من متابعة دروسه، أما هو فإنه إذ يحصل على منحة، يذهب إلى كلكوتا تاركا الأم وحيدة. وهو لاحقاً حين يعود ليزورها في الريف يشعر بسأم شديد ولا يفكر إلا في الرحيل مجدداً. ذات يوم تقع الأم فريسة المرض فيما الابن في كلكوتا منهمك في امتحاناته... ما يؤخره عن موافاتها. حين يصل إلى بيتها أخيرا تكون قد ماتت. وينتهي الجزء الثاني من الفيلم برحيل آبو نهائيا - كما يأمل - إلى كلكوتا.

في الجزء الثالث نحن في كلكوتا العام ١٩٣٠، آبو يجد نفسه الآن مجبرا على ترك دراسته والبحث عن عمل يعتاش منه، ولكن من دون جدوى. ذات يوم يقترح عليه صديقه الموسر بولو ان يرافقه إلى الريف ليمضي بعض الوقت في عزبة أسرته، فيقبل. ولكن إذ يكون على آبو أن يحضر هناك عرساً، سرعان ما يجد أنه هو نفسه قد صار العريس. إذ أن خطيب الفتاة يصاب فجأة بالجنون ولا يعود قادراً على الزواج منها، فيقترح على آبو أن يحل مكانه ويفعل.

وهكذا يجد نفسه متزوجاً وذا عائلة، ويهيم حباً بزوجته، ثم يجد أن في إمكانه الآن أن يكتب رواية يحلم بكتابتها. ثم تضع زوجته طفلهما الأول، لكنها تموت خلال الوضع، فيصاب آبو بمس ويروح متشرداً غير قابل حتى بأن يلقي نظرة على طفله معتبراً إياه سبب موت الأم... غير أنه بعد ذلك يهدأ ويتخلى عن كتابة الرواية وعن التشرد ويعود إلى الطفل مصالحا إياه... ويتوجه الاثنان معاً للعيش في كلكوتا بعدما كان الطفل قد ولد وترعرع في الريف.

لقد تحدث ساتيا جيت راي، بعد إنجازه الفيلم الأول عن السبب الذي دفعه إلى اختيار هذا العمل ليدخل به عالم السينما كمخرج وقال: "لقد اخترت باتر بانشالي، ليس فقط لأنها كانت في حينها أشهر رواية كتبت باللغة البنغالية، بل خصوصا لأن النص عابق بالمزايا: فهو مليء بالنزعة الإنسانية والشاعرية، والواقع"، وأضاف راي أنه تعمد أن يجعل الفيلم "محاكياً للطابع

غير المنتظم لتسلسل الأحداث في النص الروائي". وهذا ما زاوج بين نص مفعم بالحيوية، ولغة سينمائية كان لها شأن وتأثير كبيرين بعد ذلك.

إذا كانت "ثلاثية آبو" اكتسبت مكانتها بالتدريج، في تاريخ السينما، واعتبرت خير ما يعطي صورة واقعية عن عالم وقارة مجهولين، فإن ساتا جيت راي (١٩٢١ - ١٩٩٢) صار سريعاً، ومنذ عرض الفيلم الأول واحداً من أصحاب الأسماء الكبرى في عالم السينما، وهو منذ أواسط الخمسينات لم يتوقف عن تحقيق أفلام راحت تغزو المهرجانات ونوادي السينما، حتى وإن عجزت عن أن تثير فضول المتفرج الهندي نفسه. ومن أبرز أفلام ساتنا جيت راي، إضافة إلى ما ذكرنا: "ثلاث نساء" (١٩٦١)، "شارولاتا" (١٩٦٤)، "البطل" (١٩٦٦)، "أيام وليال في الغابة" (١٩٦٩)، "الخصم" (١٩٧٠)، "عاصفة بعيدة" (١٩٧٣)، "لاعبو الشطرنج" (١٩٧٧)، "البيت والعالم" (١٩٨٤) المقتبس، مثل بعض أعمال راي الأخرى عن طاغور الذي كان المخرج خصه بفيلم أوائل سنوات الستين، تحدث عن حياته وعمله. وخلال سنواته الأخيرة حقق راي أفلاماً أنتجت بفضل أموال فرنسية وأوروبية منها "أغصان الشجرة" و"الزائر".

«أوردت» للدنماركي دراير: قوة «الكلمة»

في الرابع من كانون الثاني (يناير) ١٩٤٤، وقبل هزيمتهم النهائية بشهور قليلة، توجه النازيون الذين كانوا في ذلك الحين يحتلون الدنمارك إلى قرية فدرشو الصغيرة، وهناك في الكنيسة قبضوا على كاهن الرعية، وساروا به حتى طريق سيلكبورغ، حيث أعدموه رمياً بالرصاص. يومها لم يعدم النازيون الكاهن لأنه كاهن، بل لأنهم كانوا يعرفون أن من يختبئ خلف رداء الكهنوت هو واحد من أكبر الكتاب المسرحيين الدنماركيين: كاج مونك، الذي كان يكتب أيضاً مسرحيات عابقة بالايمان، وذات قوة تعبيرية لا شك فيها،

كان إيمانه الديني الحقيقي والعميق قاده إلى أن يصبح راعي أبرشية. واللافت أن مونك الذي أعدمه النازيون على تلك الشاكلة، كان قبل ذلك بعشرين سنة من المعجبين بشخصيات قوية مثل هتلر وموسوليني، معتبراً إياهما صنيعة الأقدار لإصلاح العالم. وأوضح أن خيبة أمل مونك إزاء ممارسات النازيين هي التي قادته إلى الاعدام. لكن النازيين اذ قتلوه، لم يتمكنوا من محو ذكراه، ولا بالطبع أعماله، ولا سيما منها مسرحية "الكلمة" ORDET، التي عاد المخرج الدنماركي الكبير كارل ت. دراير وحولها إلى واحد من أقوى الأفلام في تاريخ السينما، بعد مقتل الكاتب بعشر سنوات.

الفيلم يحمل العنوان نفسه "الكلمة". وهو ينطلق أساساً من قوة الكلمة، ومن مفهوم ديني لقوة الكلام. ألم يقل "في البدء كانت الكلمة" في المسيحية؟ وفي الإسلام، ألم يبدأ الوحي بـــ "إقرأ"؟ اذاً، أراد مونك من هذه المسرحية (كما فعل دراير من بعده في الفيلم) أن يعبر عن قوة الكلمة. غير أن الأهم من هذا أن الكاتب ومن بعده السينمائي، أرادا التوغل أبعد من ذلك: إلى قوة البراءة. فليست كل كلمة قادرة على إيصال الإيمان إلى البشر وإلى النور. معجزة الكلمة في صدقها. والصدق هو البراءة. والبراءة عند الأطفال، وكذلك عند "الأطفال الآخرين": المجانين الذين لم يكف المثل عن مطالبتنا بأن نأخذ الحكمة من أفواههم.

وهكذا هو فيلم "الكلمة" ORDET في نهاية الأمر: معجزة الكلمة. والحكاية تدور، كما معظم مسرحيات مونك، وكما القسم الأكبر من أفلام درايرـ في عالم مغلق. هو هنا عالم بلدة ريفية دنماركية، وفي وسط عائلة مؤلفة من أب عجوز يملك ويدير مع أبنائه الثلاثة مزرعة. واحد من هؤلاء الأبناء، وهو الذي سيصبح يوماً قسيساً، يفقد زوجته ويجن في محاولة منه لإعادة الروح إليها. لكنه يفشل في ذلك. لاحقاً وفيما يكون أخوه الأكبر على وشك الزواج يحدث أن تموت انغر زوجة الشقيق الأصغر ميكيل. وإذ يقبل الأب العجوز بهذه المأساة باعتبارها تعبر عن "إرادة الله"، وفيما يكون الجميع

منهمكين في تحضير جنازة انغر، يدخل الشقيق المجنون جوهان، وقد اشتد جنونه وعنفه بفعل ما ذكره به موت انغر من رحيل محبوبته هو الآخر. وهنا، وسط دهشة الجميع يطلب منهم أن يسمحوا له محاولة إعادة الروح إلى انغر. بعد تردد وسجال، يطلبون منه أن يحاول، وهم جميعاً على قناعة بأنهم إنما يسايرون جنونه لا أكثر، وأنه إذ سيفشل في محاولته الجديدة، كما فشل سابقا في اعادة الروح إلى زوجته، هو، حين ماتت، يقوم جوهان بمحاولته ويصرخ بكلمات عابقة بالايمان. وتحدث "المعجزة": تعود الروح إلى انغر، مبرهنة على أن الإيمان الحقيقي يمكنه أن يقهر حتى الموت. صحيح ان ثمة في المسرحية الأصلية ما يفيد في النهاية، ضمن إطار بعد عقلاني واضح، بأن المرأة لم تكن أصلا قد ماتت. وصحيح أن هذه المعجزة انما نراها، في فيلم درايز من خلال نظرة الطفلة لا أكثر، ما قد يوحي بأن كل ما نراه لم يكن اكثر من أمنية الطفلة، غير أن هذا لا يقلل من أهمية المضمون الذي تشير اليه "المعجزة" ومن واقع أن الفيلم، في الأصل، لا يريد الحديث عن معجزة حقيقية، بقدر ما يريد الحديث عن معجزة الكلمة، وعن البراءة.

وهذا، على أي حال، ما فهمه مشاهدو الفيلم، حين عرض في العام ١٩٥٥، وكان واحداً من آخر أفلام كارل ت. دراير، على رغم انه عاش ١٣ سنة بعد عرضه فيلمه ذاك، وأن فيلمه الأخير حقاً كان ذلك الذي حققه قبل رحيله بأربع سنوات "جرترود" (١٩٦٤). وينتمي "الكلمة" في الحقيقة، على رغم امانته القصوى لمسرحية مونك، إلى عوالم دراير الذي كان البعد الروحي جزءا أساسيا منه. والحال أن سينما دراير اعتبرت دائماً سينما تنتمي إلى أفكار العصور الوسطى، حيث كان السؤال الحائر حول مقومات الإيمان ودور الروح، مع صعود الإنسان واستقلاله بذاته. وما أسئلة جان دارك، في فيلم دراير الشهير "جان دارك" سوى برهان على ذلك، وكذلك فيلمه "فامبير - الغول" و"يوم الغضب". فهي كلها سينما كانت مطبوعة لدى المخرج بايمان عميق لديه، يصحبه سؤال حقيقي وحاد، حول مضمون ذلك

الايمان. وفي هذا الإطار يبدو للكثيرين إن "الكلمة" فيلم أول أسئلة دراير إلى ذروتها. وخصوصاً أن في خلفية المناخ العام للفيلم صراعاً عنيفاً بين الدين الرسمي، وبين الطائفة التي كان ينتمي إليها الابن صاحب المعجزة... وهذا الأمر في حد ذاته يحيل إلى عوالم العصور الوسطى حيث تكاثرت، على هامش الدين الرسمي، طوائف وجماعات كان همها الأساسي أن تعثر على اساس ما، لإيمانها، غير قابلة بأن يكون مجرد إيمان يقوده رسميو الدين. وفي هذا الإطار بدا واضحاً أن دراير، على رغم التباس النهاية لديه، سخر مسرحية مونك ليطرح من خلالها أسئلته، هو الذي كان من بين مشاريعه الكثيرة المجهضة، فيلم عن حياة وآلام السيد المسيح، كان من الواضح إلى الذين قرأوا السيناريو الخاص به والذي انجز دراير كتابته حقاً، إنه كان من شأنه لو تحقق أن يطرح أسئلة كثيرة، من دون أن يلحق أي ضير بالإيمان الحقيقي، الذي ينبع من داخل الانسان الفرد، لا من مؤسسات تفرض عليه رؤاها فرضاً.

ولد كارل ت. دراير الذي يعتبر، كسينمائي، دانماركياً وألمانياً وسويدياً في الوقت عينه، ولد في كوبنهاغن العام ١٨٨٩، وتوفي فيها العام ١٩٦٨. وظل طوال حياته متأثراً بسر طبع منشأه ولم يرد أن يفضي به لأحد: كان ابناً لأم عازبة، تولى تربيته عامل طباعة قاس منحه اسمه وعامله بكل خشونة وقسوة طوال سنوات الطفولة التي قضاها في أحضان عائلته. وهذا ما جعل كارل يترك تلك العائلة في التاسعة عشرة من عمره ويبدأ بالبحث عن جذوره وأمه، حتى اكتشف كيف ماتت وشرحت جثتها، ما طبعه طوال حياته وسنرى آثاره في بعض أقوى أفلامه "جان دارك" و"جرترود" و"يوم الغضب" وغيرها. فلسفياً تأثر دراير باكراً بالفيلسوف كيركغارد. وهو بدأ عمله السينمائي منذ العام ١٩٢٠ قبل أن ينتقل في العام التالي ليعمل في السينما السويدية، ثم إلى برلين بعد عامين. ومنذ ذلك الحين صارت حياته تنقلاً بين المدن الثلاث، وأفلاماً يحققها، بعضها ينجح والبعض الآخر يفشل،

حتى كان "جان دارك" الذي حققه في فرنسا في العام ١٩٢٨، وجعله يعتبر، منذ ذلك الحين، واحدا من أساطين الفن السابع. ومكنه من ان يواصل عمله حتى سنواته الأخيرة، ولكن عمله السينمائي لم يمنعه من أن يخوض الكتابة والصحافة بين الحين والآخر.

«ليلة الصياد»: فيلم يجمع مياه الأدب ومياه السينما

حين رحل روبرت ميتشوم، أحد كبار نجوم هوليوود على حد تاريخها، عن عالمنا قبل سنوات قليلة، تناسى الذين كتبوا عنه، عشرات الأدوار التي مثلها في عشرات الأفلام الكبيرة والناجحة، ليجمعوا على ان فيلمه الأكبر والأفضل والذي لا يزال حياً يعيش بيننا حتى اليوم، إنما هو فيلم "ليلة الصياد" يومها فغر كثيرون من المعجبين بروبرت ميتشوم أفواههم دهشة: هم بالكاد سمعوا بهذا الفيلم. وهو فيلم لم يره الكثيرون حين عرض. صحيح أن عرضه يعاد على الشاشة الصغيرة ويعاد، لكن الجمهور العريض قلما حفل به أو انتبه إليه. وليس، فقط، لأنه صور بالأسود والأبيض، بل لأنه فيلم "الأسود والأبيض" بالمعنى المجازي - بامتياز، ولئن كان هذا الفيلم يعتبر اليوم من أهم كلاسيكيات السينما الأميركية، ومن أقوى إنتاجات السينما المستقلة في هوليوود، فإن ما لا بد من التوقف عنده، منذ البداية، هو أن "ليلة الصياد" كان الفيلم الوحيد الذي حققه تشارلز لوتون عملاق التمثيل الشكسبيري الإنكليزي الذي عاش أكثر سنوات حياته في هوليوود وقدم في أفلامها أدواراً لا تنسى.

فإذا كانت للفيلم هذه القيمة. لماذا لم يقدم لوتون على تحقيق غيره، طوال مسار سينمائي دام أكثر من نصف قرن؟ ولماذا، إذ احتفل النقاد

والهواة بهذا الفيلم الاستثنائي والغريب ما أن عرض للمرة الأولى، لم يتمكن مخرجه الممثل من أن يعيد الكرة؟ تحديدا لأن الفيلم استثنائي وغريب. ولأن لوتون حققه في العام ١٩٥٥، يوم لم تكن هوليوود، بعد، قادرة على تحمل مثل هذا النوع من الأفلام. فالحال إنه كان من نصيب "ليلة الصياد" أن أسس مخترقاً محظورات هوليوود، وكان حظه مثل حظ المؤسسين كافة: يرجم ويلعن أول الأمر، ويدمر مسار صاحبه المهني، ثم حين يصبح الهامش على الموضة، وتتاح الفرصة للكثيرين لكي يخوضوا المغامرات ويجازفوا، يعاد اكتشاف صاحب الفضل الأول لكن الأوان يكون قد فات، فتشارلز لوتون مات العام ١٩٦٢، بعد سبع سنوات من تحقيقه "ليلة الصياد" وقبل ان يصنف فيلمه في خانة الكلاسيكيات الكبيرة. ولن يكون من المجدي، بالطبع، أن بتخيل المشاريع الرائعة التي كان من شأن لوتون أن يحققها، لو أن اكتشافه كان أبكر، أو موته تأخر بعض الشيء. مهما يكن من الأمر، تضافرت الظروف لتعطي "ليلة الصياد" فرادته، شكلا ومضمونا، ولتجعل منه - بالتالي - عملا كبيرا، يختصر تاريخ السينما من قبله، ويؤسس لتاريخ جديد لها من بعده. تاريخ ما قبله عبر عنه لوتون نفسه، حين قال إنه حين كان يصور الفيلم كان يصر ليليا على مشاهدة أفلام غريفيث الصامتة - وبلغ من اعجابه بها أن أسند إلى ليليان غيش، نجمة غريفيث وملهمته، دور سيدة عجوز في "ليلة الصياد" -، أما تأسيس ما بعده فيعترف به كل أولئك الذين ثوروا هوليوود في السبعينات (كوبولا، سبيلبرغ، دي بالما...) من الذين أكدوا انهم تعلموا من "ليلة الصياد" معظم ما يعرفونه عن السينما.

ومع هذا يمكن القول إن "ليلة الصياد" فيلم بسيط، في شكله الخارجي، وفي حبكته ومساره. ولوتون إنما حققه انطلاقاً من سيناريو كتبه جيمس آجي، أحد كبار كتاب الهامش الأميركيين، وأحد أبرز نقاد السينما في الأربعينات، عن رواية معروفة لدايفيد غراب. ولكن، كان من تميز لوتون في تحقيق هذا الفيلم أن ناقداً فرنسياً هو روبرت بنايون قال عنه إنه "أوديسة

معرفة حقيقية تلامس الأساطير الخالدة" بينما رأى فيه ناقد آخر "برزخاً تلتقي عنده مياه السينما الجارية بمياه الأدب العميقة"، وقال ثالث: "إننا نغوص في هذا الفيلم كما يغوص المرء في ظلام الشعر وظلام الليل".

"ليلة الصياد" في اختصار شديد، هو فيلم عن الخير والشر، عن الأبيض والأسود: الأبيض أو الأسود. الحب أو الحقد. وعملياً رسم روبرت ميتشوم الخيار بأحرف واضحة على أصابع يديه. وهو لم يكف عن طرح الخيار على ولدي زوجته التي قتلها والتي يمضي فصول الفيلم كله وهو يطاردهما، طمعاً في الحصول على "ثروتهما" من جهة، وخوفاً من فضحهما جريمته من جهة ثانية. والفيلم إذاً هو عن تلك المطاردة.

تدور أحداث "ليلة الصياد" في ولاية أوهايو الأميركية في سنوات الثلاثين. و"البطل" قاتل مريض يدعى هاري باول يتجول في الأرياف زاعماً أنه قسيس واعظ. ذات يوم يغوي أرملة سجين مات وعرف هو أن هذا السجين خبأ ثروة لدى الزوجة أو في المزرعة. هاري يتزوج الأرملة من دون أن يعبأ بغضب ولديها منه. ثم يقتلها ويبدأ بمطاردة الطفلين العارفين بسر ثروة والدهما. يتمكن الطفلان من الهرب إذ يستقلان مركباً يمخر بهما النهر، ويلجآن ذات مرة إلى أرملة عجوز تؤويهما وإذ يصل هاري إلى المكان عارضاً، مهدداً، بكفيه الحاملتين خيار "الحب" أو "الكراهية" تجابهه الأرملة وتدافع عن الولدين. لكن الصراع يستمر، حتى يصل، بالطبع، إلى نهايته المنطقية: يفلت الولدان ويتم القبض على هاري باول الذي يقاد إلى الإعدام كمصير وحيد له.

على خلفية هذه الحكاية البسيطة، والتي تبدو خطيرة في هذا السرد، أكثر من اللازم، بنى تشارلز لوتون فيلماً يبدو في نهاية الأمر أشبه بدراما تنتمي إلى عصور سحيقة. دراما حقيقية مملوءة بلحظات الترقب والقلق، الأمل واليأس. كل شيء هنا يستدعي نقيضه، كما تفعل كفا هاري باول، وكما تفعل لعبة التصوير بالأسود والأبيض، التي تجعل الفيلم، شكلياً، منتمياً

إلى عالم تلك التعبيرية، الإنمائية التي لطالما قسمت العالم من دون أن تترك مكاناً لأي رمادي. ولوتون لم يخف هذا أبداً، بل إنه قال دائماً أنه إنما رغب في أن يجعل فيلمه أشبه بالحلم، لذلك خلق ذلك العالم الغريب الذي تدور فيه الأحداث وكأنها أحداث حلم يعرف مشاهده، أن كل شيء سوف ينتهي ذات لحظة، وربما بشكل مفاجئ. والموضوع هنا هو موضوع الشر حين يطارد البراءة: الشر المطلق الأسود، في مواجهة البراءة المطلقة البيضاء. وكيف، في نهاية الأمر، تنتصر البراءة على الشر. وقبل الوصول إلى ذلك، كيف يتجاور السحر والرعب، وكيف تتجذر الشاعرية في أعماق اللاوعي. إنه، في اختصار، عمل يقف خارج أي زمن وأية موضة، وتلكم هي قوته الأساسية. وربما لذلك كان لا بد له أن يكون عملاً وحيداً لمخرجه.

تشارلز لوتون، الممثل الشكسبيري الذي ولد العام ١٨٩٩ في يوركشير الانكليزية، ومات العام ١٩٦٢ في لوس انجليس الأميركية، تجذر في الحس الدرامي وفي المسرح الاليزابيتي منذ طفولته. وهو بعد أن لعب تشيكوف وإبسن وشكسبير في عشرينياته، خاض غمار السينما ثم انتقل إلى هوليوود حيث مثل أدواراً لافتة في أفلام الكبار، مثل هتشكوك ورينوار وبيلي وايلدر، ولا تزال تذكر حتى الآن أدواره - ولو كانت ثانوية - في "سبارتاكوس" و"أحدب نوتردام"، فإنه حين بلغ السادسة والخمسين خاض تلك التجربة الإخراجية الوحيدة التي أسفرت عن ذلك الفيلم الذي يزداد ادهاشا كلما شوهد أكثر وأكثر، حتى اليوم.

«شباب امرأة» لصلاح أبو سيف:
الريف ينتقم من فساد المدينة

"من خلال ذكرياتي حول الفترة التي عشتها في باريس بصفتي شاباً من منطقة بولاق الشعبية في القاهرة، جاءتني ذات يوم فكرة فيلم عن العلاقة

بين شاب "خام" آتٍ من الريف، وامرأة ناضجة من المدينة. ناقشت الفكرة يومها مع صديقي الكاتب أمين يوسف غراب. فكتب القصة واشترك معه نجيب محفوظ وسيد بدير في كتابة السيناريو والحوار". على هذا النحو تحدث المخرج المصري الراحل صلاح أبو سيف عن الكيفية التي ولدت بها، لديه وليس لدى أي شخص آخر، فكرة واحد من أشهر أفلامه - وأقواها في نظر كثر - أي "شباب امرأة". ومن الواضح أن أبا سيف حسم بهذا القول جدالاً طال سنوات عدة حول ما إذا كان الفيلم مأخوذاً عن رواية لغراب، أم إن غراب كتب روايته لاحقاً من الفيلم. وانطلاقاً من هنا، في شكل محدد يمكن بالطبع نسبة الفيلم كلياً إلى أبي سيف، الذي يقول بكل وضوح إن الفكرة ولدت لديه من خلال تصوره لتجربة علاقة بين "الشاب الريفي" و"المرأة المدينية". والحال أن هذه المجابهة، بين الريف والمدينة، على المستوى الأخلاقي والجنسي، في هذا الفيلم، لم تكن في ذلك العام (١٩٥٦) جديدة... إذ لو بحثنا في ثنايا الأدب المصري وغير المصري، وفي ثنايا الإبداعات الفنية، سنكتشف كم أن تمجيد الريف وأخلاقياته، على حساب المدينة وفسادها (وبالتالي قدرتها على الإفساد)، كان عملة رائجة ولا سيما منذ ازدياد عدد الانقلابات العسكرية التي سلمت الحكم، غالباً، إلى عسكريين آتين من الأرياف على حساب بورجوازيات المدن وطبقاتها المتوسطة. في هذا الإطار، وبالطبع من دون أن يقصد صلاح أبو سيف وغيره من المبدعين، ساهمت فنون، طليعية وشعبية، كما ساهمت ضروب أدب عدة، في التضئيل من شأن المدن تجاوباً مع السياسات العفوية لأصحاب الانقلابات. ولن يعني هذا، بالطبع، أن شيئاً من هذا القبيل، لم يكن معهوداً في الإبداع العربي من قبل، لكنه إذ كان في تلك الأحيان نتفاً، صار في الخمسينات أشبه بسياسة ايديولوجية متواصلة، من النوع الذي لا يعود ظاهرة عابرة، بل اشتغالاً ممنهجاً على الأذهان يحضّرها لاستعادة الريف وقيمه، على اعتبار أن المدينة من رحم الشيطان، وأنها، إذ تبدو أكثر من أي مكان آخر في الوطن، صنيعة

الاستعمار بحداثتها وعمرانها، يجب أن تفضح، وإذا أمكن أن تعود إلى أحضان الريف.

كما أشرنا، ليس من المنطقي القول هنا إن صلاح أبو سيف كان في ذلك الحين واعياً تماماً لمحمول هذا كله... بل لا بد من الإشارة إلى أنه هو نفسه، كان ابن مدينة وثقافته ثقافة مدينية. كذلك لسنا في حاجة إلى التذكير بمدينية نجيب محفوظ نفسه، الذي كان في ذلك الحين، بالذات، قد أنجز أعظم أثر أدبي كتب عن القاهرة (المدينة بامتياز في ذلك الحين ومجّدها). ومن هنا نفترض أن ذلك الموضوع أتى في سياق فكري عام ساد في الخمسينات من القرن الماضي من دون أن ندرك خطورته. ونقول هنا: خطورته، ونحن نفكر كم إن فيلم "شباب امرأة" كان فيلماً كبيراً ومؤثراً، وقادراً - لأنه نخبوي وشعبي في الوقت نفسه - على أن يقوم بفعل كبير مشتغلاً على الذهنيات العربية. وفي يقيننا أنه فعل ذلك لأننا لا ننسى "اليافطة" التحذيرية التي دمجها صلاح أبو سيف في أول فيلمه محذراً فيها أهالي الطلبة القادمين من الريف من فساد القاهرة وآثارها السيئة على هؤلاء الطلبة. وواضح هنا أن أبا سيف أحب أن يمعن في تفهيم من قد يُشكك بأنه غير قادر على فهم الرسالة. فكيف قدمت، بعد كل شيء، هذه الرسالة؟ ببساطة قدمت عبر فيلم قادر، منذ البداية على اجتذاب المتفرجين، أولاً من خلال إعطائه الدور الأساس فيه لنجمة رقص كبيرة كانت تجرب حظها بنجاح في التمثيل بين الحين والآخر، وثانياً من خلال تصنيف الفيلم، في الصحافة وعلى أسماع الرأي العام، فيلماً جنسياً، عرف كيف يتفادى الرقابة بين مشهد وآخر، ثم عرف كيف يجعل من نفسه فيلماً أخلاقياً، عبر نهايته الوعظية التي أتت لتقول كل شيء وأكثر: لتقول إن الفاسد المفسد يعاقب في النهاية وأن الخير يغلب الشر لا محالة وإن قيم الريف وأخلاقه هي المنتصرة لا محالة، مهما أطلت المدينة بجاذبيتها ومباهجها...

المدينة في "شباب امرأة" إذاً، هي تحية كاريوكا شفاعات، المعلمة صاحبة المطحنة. أما الريف فهو الشاب إمام الذي كانت أمه الطيبة باعت البقرة الوحيدة التي تملكها، كي تنفق على سفره إلى القاهرة وتعليمه. في القاهرة، إذاً، حين يصل إمام يتمكن من استئجار غرفة في بيت شفاعات (مطحنتها في الوقت نفسه) في حي القلعة، من دون علمها وموافقتها أول الأمر، فقد عقد الصفقة الموظف الوحيد لديها كاتب الحسابات الذي سرعان ما سنعرف أنه عشيقها السابق الذي باتت تضطهده الآن، إذ عجز الآن وما زالت هي في عز شبابها. وبـ "الصدفة" هذا الكاتب أصلاً ذو أصل ريفي... كذلك ريفية الأصل العائلة الصغيرة القريبة التي يزورها إمام بين الحين والآخر، مستلطفاً ابنتها (شادية). لكنه قبل ذلك كان قد أثار إعجاب شفاعات، بعدما كانت تريد طرده: لقد رأت فيه شبابه الغض وجاذبيته (قام بالدور يومها شكري سرحان الذي كان واحداً من كبار النجوم، وفتى أول من النوع المميز، وسامةً وعضلاتٍ وتعابيرَ وجهٍ). وهكذا، سرعان ما تصطاد شفاعات الفتى، لاهية إياه - وإن بعد تمنُّع وتردد من جانبه أول الأمر - عن دروسه وعن وصايا أمه، وعن الفتاة الطيبة ابنة الناس الطيبين التي سرعان ما صارت تعتبر نفسها شبه موعودة له. أما هو فإنه كان قد صار، تحت ظل شفاعات ومتطلباتها، في عالم آخر تماماً. صار أسيراً لها، إلى درجة أنه ذات يوم يمرض لفرط الإرهاق (وهذا المناخ كله يحسب لصلاح أبو سيف أنه صوره بالرمز حيناً، وبالتورية حيناً آخر، وعبر تبادل الحوارات ولا سيما مع العاشق القديم العجوز، الذي نراه يرقد دائماً في الزاوية يرصد ما يجري تتآكله مشاعر عدة، منها غيرته على شفاعات التي لم تعد تنظر إليه، ومنها إشفاقه على الفتى أن يصبح مصيره مشابهاً لما كان من شأن مصيره هو نفسه، ومنها أخيراً وبالتدريج حقده على شفاعات ورغبته المكتومة بالثأر منها لما فعلت به ولما يمكن أن تفعل بالآخرين).

حين يمرض إمام، يحاول رب العائلة الطيبة من أقربائه، أي رب أسرة شادية، أن يأتي به إلى منزله كي يصار إلى العناية به في شكل أفضل. لكن شفاعات تمنعه من ذلك، تمنعه بعنف وقسوة، يكادان يخفيان حقيقة مشاعرها. لكن إمام سرعان ما ينتفض على هذه الآفة التي تحاول أن تتمسك به من كل جانب، ويترك البيت ليعيش في غرفة (عليّة) في منزل القريب، حيث تنهمك شادية بالاعتناء به. وهنا، تفتعل شفاعات سرقة في بيتها وتخبر الشرطة بذلك متهمة إمام بأنه هو الفاعل: "سرقني وهرب" تقول. ويتصادف علم إمام بالأمر وبأن الشرطة ستفتشه وتحقق معه، مع وصول أم إمام (التي تمثل طيبة الريف المطلقة طبعاً)... وتنتهز شفاعات فرصة الاجتماع العام هذا لتخيّر إمام بين أن يتزوجها أو تترك الشرطة تكمل مهمتها. هنا لا يجد إمام حلاً غير أن يقبل بالزواج كارهاً... فتتعقد الأمور ويسوء الموقف حتى اللحظة التي يتدخل فيها الكاتب العجوز معتبراً أن اللحظة باتت لحظة ثأره وانتحاره الكبير أيضاً، فيهجم على شفاعات دافعاً إياها من أعلى منور المطحنة لتسقط من دون حراك... وكأن هذا لا يكفي، إذ ها هو بغل المطحنة في اللقطة الأخيرة يدوس على شفاعات التي كانت بالكاد تعامل الرجال بأفضل مما تعامل البغل!

في أيامنا هذه قد يبدو هذا الموضوع ساذجاً بعض الشيء، ولكن سينما صلاح أبو سيف المميزة، واشتغاله في شكل استثنائي على مشاهد كثيرة في الفيلم تجاوزت كثيراً التوصيف السابق له بكونه "مخرج الواقعية"، كل هذا جعل الفيلم، من الناحية السينمائية، عملاً كبيراً... وكبيراً إلى حد أنه ينسي متفرجه تهافت الموضوع، والمجابهة فيه بين عالمين أخلاقيين لا تستوي أمور الكون إلا بزوال أحدهما. وصلاح أبو سيف كان واحداً من كبار السينمائيين المصريين، درس فن السينما لفترة في فرنسا، ثم عمل في التوليف، وساعد كمال سليم في "العزيمة"، ومارس شتى الأعمال السينمائية طوال سنوات قبل أن يبدأ مع انقضاء الحرب العالمية الثانية، في ممارسة

الإخراج، محققاً لنفسه مكانة كبيرة، تضعه إلى جانب يوسف شاهين وبركات وتوفيق صالح بصفتهم المؤسسين الحقيقيين للسينما العربية (وليس المصرية فقط) الجديدة، وذلك بأعمال له لا تنسى مثل: "مغامرات عنتر وعبلة" و"لك يوم يا ظالم" و"ريا وسكينة" و"الوحش" و"الفتوة" وصولاً إلى "بداية ونهاية" و"القاهرة ٣٠" و"السقامات" وغيرها.

«دعاء الكروان» لهنري بركات: التحفة المقتبسة من طه حسين

لم يكن أمراً طبيعياً أن ينشر طه حسين في بلد محافظ ومتمسك بالقيم الأخلاقية، مثل مصر، روايته المدهشة "دعاء الكروان"، في عام ١٩٤٢. ففي ذلك الحين، وإلى حد كبير، حتى الآن، لم يكن من المنطقي للأدب ألا يعاقب الشرير على ما فعل، بل أن يصل إلى حد مكافأته في نهاية الأمر، بنهاية سعيدة، تصل إليها مغامرته. ومن هنا كان من الصعب، بالتالي، على السينما المصرية، حين أرادت أفلمة تلك الرواية الرائعة، أن تجعل للفيلم النهاية نفسها. ولكن، في الوقت نفسه، كان من الصعب أيضاً، أن تخرج نهاية الفيلم كثيراً، أو بشكل جذري عن نهاية الرواية. وعلى هذا النحو ابتكر كاتب السيناريو، يوسف جوهر الذي كان من الكبار في هذا المجال في مصر ذلك الحين، والمخرج هنري بركات، نهاية تقف كحل وسط بين نهايتين منطقيتين. والمدهش أن النهاية التي ابتكرها جوهر وبركات أتت منطقية في حد ذاتها، تخدم ما كان يمكن لطه حسين أن يتصوره لو كان رجل سينما ويعرف العقبات في وجه حرية الفن السابع، وتخدم ايضاً سياق الرواية. والحقيقة أن تلك النهاية لم تكن العنصر القوي الوحيد في فيلم "دعاء الكروان" الذي يحسب دائماً، وفي معظم الاستفتاءات واستطلاعات الرأي، جماهيرية كانت أو

نخبوية، واحداً من الأفلام ذات المرتبة المتقدمة جداً في لائحة المئة فيلم الأفضل في السينما المصرية والسينما العربية أيضاً.

عناصر القوة في الفيلم كبيرة وكثيرة، تبدأ من الرواية نفسها ومكانتها في تاريخ الأدب العربي في القرن العشرين، ولا تنتهي بالأداء الرائع الذي قامت به فاتن حمامة صاحبة الدور الرئيس في الفيلم، الدور الذي رسخ مكانتها على سدة الزعامة بين سيدات الشاشة العربية والمصرية... مقروناً في ذلك بدورها الرائع الآخر في "الحرام" من إخراج بركات نفسه عن قصة ليوسف ادريس هذه المرة. ونعرف أن "دعاء الكروان" و"الحرام" يحتلان عادة المكانة نفسها في تراتبية أفضل الأفلام المصرية - العربية. وطبعاً لكل من الفيلمين نقاط قوته الخاصة به. غير أن "دعاء الكروان" يبدو دائماً أكثر جرأة في طرح موضوعه. وربما أيضاً أكثر جمالاً في رسم أجوائه الريفية. علماً بأن الفيلمين يدوران في الأرياف المصرية، إنما من منطلقات شديدة التفاوت. وإذا كنا سنعود إلى الحديث عن "الحرام" في كلام خاص لاحق. فإننا هنا نتوقف عند "دعاء الكروان".

إذاً، ينطلق هذا الفيلم من رواية طه حسين، ويتحدث في سياقه الأول كله عن الموضوع والحكاية نفسيهما. إننا هنا في إزاء ما ترويه لنا آمنة (في الفيلم، أما الاسم في الرواية فهو سعاد)، من حكايتها وحكاية أمها وأختها.. الأم، كانت اصطحبت ابنتيها (آمنة وهنادي التي احتفظت بالاسم نفسه في الرواية والفيلم)، إلى مكان في الريف يقمن فيه، بعد أن اضطرت العائلة إلى الهرب بسبب سوء سلوك الأب. وهكذا، كي تحصل هذه الأسرة الصغيرة على لقمة العيش، تضطر الأم إلى دفع ابنتها الكبرى هنادي إلى العمل خادمة في بيت مهندس شاب من المدينة يقيم جزءاً من وقته في الريف (في الرواية يكون العمل لدى عائلة عندها هذا الشاب). ونفهم بالتدريج كيف أن المهندس استغل خادمته جنسياً (وهو، في سياق رواية طه حسين، يفعل هذا بحكم العادة حيث اعتاد السادة استغلال خادماتهم وسط صمت تام!). وإذ حملت

هنادي بفعل ما حدث، تكتشف أمها الموضوع فتولول، ثم تهرب ابنتها من العمل وتقرر الرجوع إلى القرية الأصلية.. بل إنها لا تكتفي بهذا، بل عليها ان تغسل العار، فتحرِّض أخاها، خال الفتاتين، على قتل هنادي.. أمام عيني آمنة. بالنسبة إلى الأم والخال، وجرياً على العادة وتوقير السادة، هنادي هي المذنبة ولا يكون غسل العار إلا بقتلها، مع ترك المهندس لحاله. لكن آمنة، لا ترى الأمر على هذا النحو (وكان هذا الموقف ثورياً في عرف رواية طه حسين، لينقلب درامياً منطقياً بإحكام في فيلم هنري بركات).. بل إنها تعتبر أن الذنب يقع على المهندس لإغوائه هنادي واستغلال ضعفها وبراءتها. ولا يكون من آمنة، بالتالي، وكما تقول لنا هي نفسها، في المونولوغ الداخلي الذي تروي لنا فيه أحداث الرواية – والفيلم هنا –، لا يكون منها إلا أن تقرر أن تذهب للعمل لدى المهندس، دون أن تعرّفه بنفسها، كي تتحين فرصة تنتقم فيها منه، لأختها المظلومة.

عند هذه النقطة المنطقية والتي كان يمكن توقعها منذ أول الأحداث، ومنذ راحت الكاميرا – بعد مقتل هنادي، تركز على آمنة في لقطات مكبرة وتأملية حزينة، لعلها أجمل ما في الفيلم –، ينتهي القسم الأول من الفيلم، ليبدأ القسم الثاني. في هذا القسم تنضم آمنة للعمل خادمة في بيت المهندس الأعزب.. لكنها بالتدريج، بدلاً من رسم الخطط لقتله، كما كانت نياتها أول الأمر، تقع في غرامه. بل إن هذا الغرام يستبد بها بشكل وسواسي يومي، حتى من دون أن تبرر لنا سبب هذا الحب (لعلها من جانب خفي أرادت التماهي كلياً مع أختها الراحلة، كي تعيد ضبط العلاقة في اتجاه حب عاطفي بريء، يكون بديلاً وتعويضاً عن العلاقة الجنسية "الخطأ" التي أقامها المهندس مع هنادي. والحال أن هذه الفرضية، إن كانت صحيحة، وثمة الكثير من العوامل التي تنادي – مواربة – بصحتها، ستكون رواية "دعاء الكروان" قد استبقت الكثير من الأعمال الإبداعية التي كتبت خلال العقود الأخيرة جاعلة من فعل الكتابة والحكي نفسه تعويضاً على ما اقترف في الحياة: نقول هذا ونفكر من ناحية

بفيلم "أحمر: ثلاثة ألوان" للبولندي كيشلوفسكي، ثم خاصة برواية - ثم فيلم - "التكفير" من تأليف ايان ماكيوان... غير أننا في الحقيقة لن نوصل كلامنا إلى هذا المستوى من التحليل مكتفين بهذه الاشارة). المهم هنا في الأمر هو أن آمنة التي تكون كل الظروف مهيأة لها كي تحقق انتقامها وتقيم العدالة على طريقتها، طالما أن المجتمع لا يمكنه أن يحقق مثل هذه العدالة، وربما - كما يقول لنا طه حسين، ثم هنري بركات - لأسباب طبقية، آمنة هذه لا تحقق الانتقام، إلا على مستوى سلبي في الفيلم على الأقل: بعد أن توقع المهندس في غرامها، ويسعى هو جاهداً كل الجهد لاستمالتها واصلاً، هذه المرة إلى حدود طلب الزواج منها، ها هي تتركه متخلية عنه معتبَرة هذا التخلي نفسه فعل انتقام (وهذا التخلي هو الذي يحل في الفيلم هنا، محل اقتران آمنة بالمهندس في الرواية). وفي عرفنا أن نهاية الرواية - التي ما كان يمكن لها أن تنسجم، مع أي موقف أخلاقي، والتي تروي لنا طبعاً على لسان الأخت التي أرادت الانتقام لاختها فتزوجت ظالمها، كابتة حتى دعاء الكروان الذي كان يدعوها إلى الانتقام لأن روح أختها وعذابها لن يهدأا، إلا عبر التخلص من المهندس - أجمل وأقوى، حتى وإن كانت غير أخلاقية.. لأن سعاد (آمنة) تصبح فيها سيدة متزوجة ومحترمة في ذلك "الحلول" المفترض مكان أختها، غير آبهة بدعاء الكروان.

مهما يكن، ومهما كان من شأن النهاية وتحليلها الأخلاقي، نجدنا هنا في الفيلم - كما في الرواية - في إزاء عمل فني كبير، عرف كيف يصور البيئة الريفية، ويغوص في عواطف البشر، ويحلل السيكولوجيا والدوافع لدى الشخصيات، مقدماً أداءً رائعاً من فاتن حمامة، خاصة، كما من أحمد مظهر وزهرة العلا (هنادي) وأمينة رزق (في دور الأم الذي لا شك أنه كان أروع أدوارها وطبع فنها حتى نهاية حياتها). والحقيقة أن هذا لم يكن مفاجئاً أو غريباً من هنري بركات (١٩١٢-١٩٩٧) المخرج المصري من أصول لبنانية، والذي قدم للسينما المصرية بعض أروع نتاجاتها، كما انه قدم

للتجاري منها، أعمالاً شديدة النجاح. وإذا كان بركات قد خاض كل الأنواع السينمائية واعتمد كثيراً على الأعمال الأدبية، فإنه اشتهر بكلاسيكية إخراجه، وبكونه من أساطين التعامل مع الممثلين. والحقيقة ان هذا كان يتجلى اكثر ما يتجلى لدى تعامله مع فاتن حمامة، التي قدّمت من اخراجه بعض اجمل وأقوى أفلامه، إذ إنه اخرج لها، إلى "دعاء الكروان" و"الحرام" أعمالاً كبيرة مثل "أفواه وأرانب" و"لحن الخلود" وأعمالاً هامة أخرى.

«بداية ونهاية» من واقعية محفوظ
إلى وعظية صلاح أبو سيف

من المؤكد أن المطلع في شكل جيد على تاريخ السينما المصرية، لن يفوته أن يلاحظ أن بعض أفضل أفلامها، على تاريخها الذي يتجاوز الآن العقود الثمانية، إنما كانت أفلاماً مأخوذة من روايات أدبية، وأقل من ذلك، من قصص قصيرة، سواء أكانت تلك الأعمال الأدبية لكتّاب مصريين وعرب، أم مترجمة عن لغات أخرى. ولعل في إمكاننا أن نلاحظ هذه الظاهرة نفسها في الكثير من السينمات العالمية الأخرى، بل إن في وسعنا التأكيد، بالنسبة إلى السينما المصرية على الأقل، أن بعض أجمل أفلامها كان إما مقتبساً من روايات أو قصص لنجيب محفوظ، وإما من سيناريوات كتبها محفوظ لروايات كتّاب آخرين. ولعل المخرج الذي كان أكثر ارتباطاً بنجيب محفوظ، من الناحية السينمائية، هو صلاح أبو سيف، مخرج "الواقعية" الكبير الذي لم يكن فقط متعاوناً مع نجيب محفوظ "السينمائي"، بل كان كذلك، وكما كان عميد الرواية العربية الراحل يقول لنا بنفسه، أستاذه في فن كتابة السيناريو. ومع هذا كله تظل ثمة ملاحظة تفرض نفسها بقوة: على عكس ما يخيل إلى كثر من متابعي عمل المبدعين الكبيرين الراحلين، لم يحقق أبو

سيف سوى فيلمين مقتبسين مباشرة من روايتين لمحفوظ. أما التعاون الأكبر بينهما فكان من خلال سيناريوات كتبها هذا الأخير، عن روايات لإحسان عبدالقدوس، أخرجها صلاح أبو سيف للسينما. كما ان الاثنين (محفوظ وأبا سيف) تعاونا إما على اقتباس أفلام من أحداث واقعية، أو من أعمال أجنبية سواء أكانت أفلاماً أم روايات وما شابه ذلك. أما الفيلمان اللذان حققهما أبو سيف مباشرة عن روايتين لمحفوظ فهما: "القاهرة ٣٠" (عن "القاهرة الجديدة" التي كان اسمها أول الأمر "فضيحة في القاهرة") و"بداية ونهاية" عن رواية محفوظ المعروفة بالاسم نفسه، والتي كانت واحدة من أولى روايات محفوظ المعاصرة. وانطلاقاً من هنا يظل ثمة سؤال حائر هو: ترى، لماذا لم يكن أبو سيف هو الذي حقق قمة أعمال شاهين: "الثلاثية"؟ مهما يكن من أمر، ليس المكان هنا صالحاً أو كافياً لمعالجة هذا الموضوع والعثور على جواب، لذلك نكتفي بالحديث عن "بداية ونهاية" ذلك العمل - القمة في مسار كل من الرجلين، والمأخوذ عن الرواية نفسها التي ستقتبسها السينما المكسيكية بعد صلاح أبو سيف، بأكثر من ثلث قرن، لتحولها بدورها فيلماً سينمائياً أبدلت أحداثه من القاهرة الشعبية إلى مكسيكو البائسة. ولعل من حقنا ان نذكر هنا أن هذه النسخة المكسيكية شاهدناها في مهرجان سينمائي قاهري، في الحقبة نفسها التي شاهدها فيها محفوظ، وكان تعليقه عليها إيجابياً من الناحية الفنية، مع شيء من التحفظ في صدد "الانفلات الأخلاقي" الذي طبع النسخة المكسيكية، بحسب رأي محفوظ نفسه، الذي قال هذا وابتسم يومها بمكر. المهم هنا هو أن صلاح أبو سيف الذي وُضعت كتب ودراسات عدة حول تعاونه السينمائي مع محفوظ لم ينهل من أدب هذا الأخير، سوى عملين... لكنهما، بكل تأكيد الأكثر خطورة وجرأة بين أعمال محفوظ كافة. وينطبق هذا، بخاصة، على "بداية ونهاية"، إلى درجة يمكننا معها أن نقول إن ها هنا تكمن أمانة النسخة المكسيكية للعمل المحفوظي، بالمقارنة مع تحفظات النسخة الأبي سيفية.

كان صلاح أبو سيف، بعد كل شيء، سينمائياً حقيقياً، أي من النوع الذي يعرف أن نقل مبدع لعمل فني من مجال إبداعي إلى مجال آخر، يعطيه كل إمكان التصرف، ليس فقط تبعاً لرؤاه الخاصة، بل تبعاً - حتى - للظروف الموضوعية. ومن هنا كان تدخله في العمل، حين يحقق للسينما يصل في بعض الأحيان إلى مناطق عميقة. ولا سيما هنا في "بداية ونهاية" حيث يُحدث، مثلاً، تبديلاً جذرياً في نهاية الرواية، وهو قال عن هذا: "إن محفوظ هو الذي ترك لي حرية اختيار النهاية التي ارتأيتها. فالرواية تنتهي بحسنين، أحد الأخوة الذكور الثلاثة، وقد اعتلى السور، حيث آثر محفوظ ان يترك النهاية مفتوحة. أما أنا، في الفيلم، فإنني تركته يلقي بنفسه في النهر، انتحاراً... وذلك انطلاقاً من تفسيري للرواية حيث إنني أرى أنه لا بد لحسنين من أن ينتحر، بسبب خوفه من مجابهة المجتمع". هذا ما يقوله صلاح أبو سيف مفسراً، لكن الحقيقة أن أبا سيف آثر هذه النهاية الوعظية، بديلة عن نهاية محفوظ المفتوحة التي تترك القارئ أمام كل الاحتمالات، ما يشي بأن ليس هنا وعظ من أي نوع كان...

رواية "بداية ونهاية" كتبها نجيب محفوظ عام ١٩٤٢، وكان لا يزال في بداياته. ولكن أي بدايات؟! إن قراءة متأنية لهذا العمل بعد ما يقرب من ثلثي قرن، تُدهشنا بقدرة محفوظ، ليس فقط على رسم الأحداث وملامح الشخصيات، بل أكثر من هذا، على التسلل إلى داخل كل شخصية لتصوير جزء من الأحداث ومعانيها من داخل الشخصية، إضافة إلى تلك الهندسة المدهشة في تراتبية الأحداث وعلاقتها بالشخصيات وتطور العلاقات بين هذه الأخيرة. ومن المؤكد أن صلاح أبو سيف لم يظلم الرواية كثيراً، حين خفف من جوانية شخصياتها، ونسف جزءاً أساسياً من بنيانها الهندسي. ذلك أن "بداية ونهاية" ليست من الأعمال الأدبية الثانوية التي تمكن أفلمتها بسهولة. ومن هنا يكون على السينمائي البارع، أن يكتفي بأخذ الشخصيات والأحداث والعلاقات، لرسم مسار يدوم ساعتي الفيلم، يكون مساراً شخصياً خاصاً به.

ولعل إدراك صلاح أبو سيف لهذا الأمر، ومعرفته أن هذا ينطبق على الغالبية العظمى من روايات محفوظ الكبرى (بما في ذلك "زقاق المدق" و"خان الخليلي" و"الثلاثية" و"الحرافيش"... الخ)، هو ما منعه من الإمعان في أفلمة أدب محفوظ، مكتفياً بروايات لا شك أنها أقل شأناً، من ناحيتي السرد والهندسة، إضافة إلى ناحية التعمق في رسم الشخصيات.

ومع هذا كله، فإن "بداية ونهاية" فيلم كبير، تماماً كما حُال "القاهرة ٣٠"... وهو فيلم كبير، ليس طبعاً مقارنة بالأصل الأدبي الذي أُخذ عنه، بل بسينما أبي سيف ككل، وربما بأبرز الأفلام "الواقعية" في تاريخ السينما المصرية. وهو فيلم عاش، ولا يزال يعيش، من خلال ارتباط ذاكرة ملايين المتفرجين العرب، أولاً بحكايته، التي تكاد تكون حكاية تتكرر في كل المجتمعات العربية (وغير العربية، ومن هنا سهولة تحولها إلى فيلم مكسيكي...)، حكاية الأب الموظف البسيط الذي حين يرحل عن عالمنا يترك أسرته من دون معين. وحكاية الأم الأرملة التي، بصرامتها وحزمها تريد أن تنقذ ما يمكن إنقاذه منذ أدركت أن الأب لم يترك شيئاً وأن المعاش الذي تدفعه له الحكومة لا يمكناً يؤمّن ولو الحد الأدنى من مقومات العيش. إن هذه الأم التي لعبت دورها أمينة رزق في أفضل أداء لها على الشاشة، تراقب طوال الوقت أسرتها الصغيرة وهي تهبط إلى الجحيم: الصبي الأكبر حسن الذي بالكاد يُرى في البيت وبالكاد يتمكن من تأمين قوت يومه، والصبيان الأصغران حسين وحسنين، اللذان، إذ يحاول كل منهما ان يشق طريقه يكون القدر له في المرصاد. ثم بخاصة الابنة الوحيدة نفيسة (سناء جميل في أروع دور نسائي على الشاشة المصرية) التي يقودها الفقر والدمامة واليأس إلى أسفل درجات ذلك الجحيم. إذاً، ما لدينا هنا في هذا الفيلم، وهو ما يشكل قاسمه المشترك مع الرواية، حكاية ذلك الهبوط إلى الجحيم، تحت وطأة مجتمع لا يرحم، لكنه ليس مداناً هكذا بالمطلق، وتحت وطأة عجز الفرد عن تحقيق الحد الأدنى مما يصبو إليه، بفعل عوامل ذاتية وموضوعية.

كان "بداية ونهاية" (١٩٦٠) لحظة نادرة في تاريخ السينما المصرية، تماماً كما كانت الرواية لحظة نادرة في تاريخ الأدب الروائي العربي. واللافت أن هذا أمر يكتشف خلال السنوات الأخيرة أكثر فأكثر، ما يعيد إلى هذا العمل، في شكليه اعتباراً كان يستحقه، ويقول كيف ان أعمال محفوظ الكبرى، حتى وإن استحالت أفلمتها، كان في وسعها أن تكون لها حياة جديدة وغنية على الشاشة (حياة مستقلة طبعاً عن حياتها بين دفتي كتاب)، حين يقيض لها سينمائي من طينة صلاح أبو سيف، حتى ولو كتبنا مئات الصفحات تشرح كيف أن الفيلم نفسه، شكل خيانة ما للرواية.

«حكاية الحي الغربي» لروبرت وايز: روميو وجولييت القرن العشرين

ذات يوم، خلال السنوات الأخيرة للحرب الأهلية اللبنانية (١٩٧٥ - ١٩٩٠) حين قيض لأحد المخرجين السينمائيين إنتاج فيلم أعطي حرية اختيار موضوعه، شرط أن يكون فيلماً يتحدث عن تلك الحرب، كانت أول فكرة خطرت في باله، أن يكتب سيناريو مقتبساً من مسرحية "روميو وجولييت" لويليام شكسبير. غير أنه، يومها، بدلاً من أن يتحدث عن ذلك المشروع في شكل مباشر، ذكر أمام المنتجين عملاً فنياً آخر قائلاً إن مشروعه سوف يكون على غراره.

وكان ذلك العمل "حكاية الحي الغربي" أي الفيلم الشهير الذي حققه روبرت وايز أوائل سنوات الستين من القرن العشرين، وحقق يومها، حينما عرض في شتى انحاء العالم، نجاحاً لم يضاهه في حينه أي نجاح، ناهيك بالأوسكارات الكثيرة التي فاز بها وبالتيار "الكوميدي الموسيقي" الذي اندفع إثره، أفلاماً ومسرحيات وما شابه. بيد أن ما حدث عندما تحدث المخرج

اللبناني عن مشروعه، هو أن المنتجين دهشوا وهم يقولون له: "ولكنك تحدثت عن اقتباس لروميو وجولييت الشكسبيرية". فأجاب المخرج: بالتأكيد، فـ "حكاية الحي الغربي" ليس في حقيقته سوى اقتباس لمسرحية شكسبير. زادت دهشة المنتجين هنا وقالوا إن كل أوراق الفيلم التي لديهم لا تشير إلى أنه مقتبس من مسرحية "روميو وجولييت". وهذا صحيح، ولكن صحيح اكثر منه، ان الفيلم مأخوذ وفي شكل يكاد يكون مباشراً عن "روميو وجولييت" دون ذكر هذا.

والحقيقة أنها لم تكن المرة الأولى في تاريخ الفنون خلال القرون الأربعة الأخيرة التي يقتبس فيها هذا العمل الشكسبيري الكبير من دون أي ذكر لشكسبير. ولعل حجة المقتبسين بسيطة: إن "روميو وجولييت" نفسها اقتبسها شكسبير من أكثر من حكاية ومسرحية سابقة عليه. ومن ثم فإن هذا العمل ينتمي إلى الانسانية جمعاء، من دون أن يمكن أحداً ادعاء كونه في أصل وجوده. أما فيلم روبرت وايز، فهو - في الأحوال كلها - الاقتباس الاشهر حتى زمننا هذا، بعد المسرحية الشكسبيرية التي لا تزال تعتبر واحدة من اكثر قصص الغرام خلوداً في تاريخ البشرية، هي التي لا بأس من ان نذكر هنا، بدورنا، أنها إنما كانت بدورها تنويعاً على حكاية "قيس وليلى" العربية التي نجد ما يشبهها - وأحياناً يتطابق حرفياً - في ثقافات معظم الشعوب الآسيوية.

ومن هنا فإن في وسعنا اعتبار "حكاية الحي الغربي" عملاً مستقلاً ينتمي إلى القرن العشرين... وانتماؤه إلى السينما هنا هو مجرد تحديث لانتماء "قيس وليلى" إلى الشعر والروايات الشفوية أو انتماء "روميو وجولييت" إلى المسرح... حتى ولو تذكرنا أن اقتباس روبرت وايز، المأخوذ من استعراض موسيقي مسرحي قدم في برودواي، لم يكن الاقتباس الوحيد للحكاية نفسها في القرن العشرين... بل كان ثمة عشرات الاقتباسات الأخرى، منها نحو عشرين في السينما، ومثلها في الأوبرا والباليه والمسرح والأغاني وما إلى ذلك.

غير أن ما يحسب لفيلم روبرت وايز (الذي صمم جوانبه الموسيقية والراقصة جيروم روبنز) هو أنه أعاد إلى العمل نكهته الشكسبيرية، إذ أعاد الموت والدم، إلى مكان لهما في المقدمة، بعدما كانت اقتباسات مسرحية وسينمائية عدة، خففت من غلواء العنف المائل، أصلاً في النص الشكسبيري، لمصلحة سياق أكثر نعومة واحتفاءً بالحياة، حتى وإن كانت نهاية العاشقين الكئيبة قد ظلت على الدوام واحدة.

التجديد الأول الذي أدخله هذا الفيلم الهوليوودي إلى الحكاية القديمة كان جغرافياً وتاريخياً، اذ ان الاحداث نقلت من فيرونا الايطالية إلى نيويورك القرن العشرين. وبالتالي كان من المنطقي ألا تعود الامور محصورة في إطار الصراع بين عائلتين عريقتين، بل تنطلق لتصبح وليدة صراعات دامية بين عصابات نيويورك الأحياء السفلى.. واللافت أن هذا الفيلم أتى للمرة الأولى ليقول للعالم الخارجي إن نيويورك ليست فقط ناطحات سحاب وأجواء ثقافية ويهوداً وشوارع مصارف، بل هي أيضاً أحياء بائسة، وأراض خاوية وفئات مسحوقة ضائعة تعبر عنها شبيبة توزع نفسها عصابات عصابات تخوض في ما بينها صراعاً هدفه وضع اليد على تلك الأحياء وفرض الأنظمة على هواها.

إذاً، ضمن إطار ذلك العالم السفلي تتجابه، بين شتى المتجابهين، عصابتا مراهقين، أولاهما "جيت" التي يقودها ريف الأميركي الخالص، وعصابة "الشارك" التي يتزعمها البورتوريكي برناردو. والحرب بين العصابتين سجال على الدوام، لأنها حرب عنصرية لا تداخل هويات بين خائضيها. وكان يمكن لهذه الأمور أن تبقى هكذا لولا ما يحدث ذات يوم، خلال حفل راقص: يلتقي طوني الأميركي عضو "الجيت" بماريا، أخت برناردو، البورتوريكية الحسناء. وهنا يحدث ما لم يكن متوقعاً، يغرم الاثنان ببعضهما البعض، وسط رصد الفريقين ومعارضتهما. وكما الحال في "روميو وجولييت" يحاول العاشقان هنا أن يتحدّيا أقدارهما، في لقاءات سرية ومناجاة

وخوف وحماسة... حتى اليوم الذي لا تعود فيه العصابتان قادرتين على تحمل هذا الخرق الفاضح لـــ "قوانين اللعبة"، فتقوم خناقة عنيفة بين الفريقين. وخلال الخناقة يسقط برناردو قتيلاً مضرجاً بدمائه، فيما تسري إشاعة، غير صحيحة أيضاً، عن مقتل ماريا كذلك، ما يغرق طوني في أحزانه ويندفع حتى يقتل هو الآخر، حزناً على حبيبته، اكثر مما هي مشاركة في المعركة، بيد أن ماريا الحبيبة لم تمت... وهكذا إذ تجد نفسها بين أخيها القتيل وحبيبها المضرج بالدماء تصاب بالجنون، حائرة شاكية باكية. وما أن يراها أفراد العصابتين وهي على ذلك النحو، إذ يكتشفون هول المأساة التي تسببوا فيها من جراء أحقادهم وخرقهم وضروب التعصب التي تعصف بهم، وتدمر الأخضر واليابس من حولهم، يختفون واحداً وراء الآخر مذهولين حزانى فيما تبقى، في النهاية، ماريا وحدها تشكو للسماوات ظلم الإنسان لأخيه الإنسان، وجرائم التعصب والهويات القاتلة، وحماقة شبان طفقوا سنوات وسنوات يتقاتلون في ما بينهم من دون أن يعرف علام كانوا، في حقيقة أمرهم، يتقاتلون.

طبعاً كل هذه المعاني ظلت، في هذا الفيلم الساحر، في الخلفية، ذلك أن الفيلم نفسه إنما جاء على شكل استعراض غنائي راقص فيه من التسلية قدر يفوق كثيراً قدر الموعظة أو الرسالة السياسية والاخلاقية. وهو حين كرم بالعدد الكبير من جوائز الأوسكار، كرم بسبب نواحيه الفنية، لا بفضل رسالته الإنسانية. علماً أن العنف نفسه قدم هنا بشكل راقص نزع عنه جزءاً كبيراً من شره. والجدير ذكره هنا هو أن برودواي كانت قدمت هذا العمل مسرحياً طوال سنوات عدة، كان الصراع في معظمها بين عصابات من الشبان اليهود، وأخرى من الشبان ذوي الاصول الايرلندية... لكن ما حدث لاحقاً، هو أن الاحداث السياسية (بروز القضية الفلسطينية من ناحية، واستشراء الصراعات من حول البورتوريكيين في أميركا) دفعت إلى إحلال صراعات هؤلاء ضد الأميركيين، محل تلك الصراعات... وهكذا وفر

أصحاب الفيلم على أنفسهم اسئلة ومشكلات عويصة. ونذكر أن هذا الفيلم الذي حققه روبرت وايز (وكان يقارب عامه الستين في ذلك الحين) أعطى زخماً جديداً لذلك النوع السينمائي (الكوميديا الموسيقية) التي كانت عرفت تراجعاً منذ ابتعاد كبار أساطين ماضيها عن الواجهة. وهكذا كان لـــ "حكاية الحي الغربي" الفضل في ولادة أعمال تالية له مثل "صوت الموسيقى" و"ماري بوبينز"، كما في عودة أعمال شكسبير إلى واجهة اهتمامات الشبان من متفرجين وقراء.

«راشومون»: اكتشاف السينما اليابانية وتحطيم صورة الساموراي

منذ العصور الوسطى وللساموراي في التقاليد والحياة الشعبية اليابانية مكانة أساسية بوصفه بطل الحكايات وسيد المغامرين والمقاتلين الذي يمتزج لديه العنف بالشرف والنبل بالقدرة الهائلة على القتال. وعلى ذلك النحو ملأ الساموراي الأدب الياباني وكانوا شخصياته الرئيسة. وهذا الأدب تحرى دائما حياتهم وأفكارهم، مستنداً أحياناً إلى ما هو واقعي حدث حقاً، وأحياناً إلى ما هو مختلف، ولكن دائماً من نوع ما يمكن له أن يكون حقاً. ولقد ظلت تلك الصورة للساموراي، الصورة الماثلة في الأذهان. وحين بدأ العالم يكتشف غنى التراث الياباني، كانت صورة الساموراي من أول ما اكتشف.

ولكن كان على القرن العشرين أن يحطم صورة الساموراي بين ما حطم من يقينيات ومسلمات. وهكذا ما إن أطل الربع الأول من ذلك القرن حتى وجد ذلك التحطيم في شخص الكاتب روينوزوكي آكوتاغاوا، من يقوم به في عدد من كتاباته الرئيسة، ولكن خصوصاً في قصتين قصيرتين له نشرهما خلال السنوات العشر الأخيرة من حياته التي أنهاها، على عادة كبار

الكتاب اليابانيين، بالانتحار في العام ١٩٢٧ عن عمر لم يزد عن ٣٥ سنة، بعد أن أرعبته فكرة أن يلحق بأمه في جنونها، وواقع عدم قدرته على التأقلم مع عالم بات يبدو له عصياً على الفهم. والقصتان هما "راشومون" و"في الدغل".

في البداية لم يكن يبدو أن ثمة علاقة عضوية بين القصتين. ولكن هذا لم يكن رأي السينمائي أكيرا كوروساوا الذي لم يكن العالم يعرف عنه، أو عن السينما اليابانية، شيئاً، حين مزج القصتين ليطلع منهما بفيلم "راشومون" الذي عرض في مهرجان البندقية أوائل الخمسينات فأدهش الحضور والنقاد ومنح الجائزة الكبرى وكشف للعالم أن ثمة سينما يابانية وأدباً يابانياً، عريقين لا يعرف هذا العالم عنهما شيئاً. والحال إن التكريم المفاجئ هذا، وصلت أخباره اليابان في وقت كان فيه كوروساوا يعيش أزمة عصبية كبيرة، إذ أنجز فيلمه التالي "الأبله" وكان النقاد اليابانيون لا يكفون عن إمطاره بوابل من هجوماتهم متهمينه بالتغريب.

وفيلم "راشومون" (كما هو حال قصتي آكوتا غاوا) ينطلق أساساً من سؤال يقول: هل حقاً أن لكل واحد منا حقيقته؟ ولكن كان هذا السؤال يذكر قطعاً بحداثة القرن العشرين في الأدب الغربي، وخصوصاً بكتابات الإيطالي لويجي بيرانديللو، فإن واقع الأمور يقول لنا إن آكوتا غاوا لم يقرأ بيرانديللو أبداً. بل إن أسلوبه في الكتابة كان مستقى مباشرة من تطور هائل أصاب الكتابة اليابانية طوال القرن التاسع عشر.

ولقد أتى كوروساوا ليطور ذلك الأسلوب، سينمائياً، بشكل لم يتوان معه كثيرون في الخمسينات والستينات، عن تقليده. وحسبنا أن نذكر هنا ثلاثة أعمال رئيسة من الأدب العالمي (والعربي) تشبه في أسلوبها أسلوب "راشومون": "الرباعية الاسكندرانية" للورانس داريل، "ميرامار" لنجيب محفوظ، و"الرجل الذي فقد ظله" لفتحي غانم. وما نعنيه هنا إنما هو أسلوب رواية الواقعة الواحدة بصيغ مختلفة، ينتمي كل منها إلى نظرة الراوي

للأمور. في هذه الأعمال لدينا واقع واحد، ولكن لدينا عدة أشخاص يروونه تباعاً، فيختلف باختلاف رؤية كل منهم له، بحيث ان كل رواية تأتي لتعبر عن راويها، اكثر مما تعبر عما ترويه. ومن هنا طبعا عبارة: لكل حقيقته.

تدور أحداث "راشومون" (الفيلم، كما القصتان اللتان أخذ عنهما) في يابان العصور الوسطى (القرن الثاني عشر مثلا)، وفي غابة غير بعيدة عن طوكيو، في زمن كانت فيه الحروب الأهلية بين الإقطاعيين مستشرية. وعمادها تدخل الساموراي وشجاعتهم. ويطالعنا عند مدخل معبد في الغابة، كاهن وحطاب، جالسين يتحدثان عن الزمن وقسوته، وعن الأحداث العنيفة التي تمر بها البلاد. ثم يتذكران محاكمة جرت في ذلك المكان عينه قبل فترة، كان ما ميزها أنه قد تجابهت فيها أربع روايات متناقضة لجريمة وقعت هناك والتأمت محكمة للنظر فيها. حدثت الجريمة حين كان ساموراي وزوجته يعبران الغابة في ذلك المكان، فهاجمهما قاطع طريق شرير يدعى تاجومارد. وخلال الأحداث قتل الزوج الساموراي في ظروف غامضة.

وكان شغل المحكمة ان يطلع بحقيقة ما يحدث، انطلاقاً من أسئلة محددة: هل كان في الأمر إغتصاب للزوجة؟ والزوجة هل تقبلت ما حدث برضى متواطئ أم لا؟ والزوج هل تراه هرب بجبن إزاء ما كان يحدث؟ هل قتل؟ هل انتحر بعدما أدرك أن ما حدث لطخ سمعته إلى الأبد؟

إن المحكمة في حاجة قبل النطق بحكمها لأن تحوز على أجوبة واضحة. وهي تطرح الأسئلة على المشاركين في ما حدث: الزوجة، وقاطع الطريق، وروح الزوج الساموراي القتيل، إضافة إلى أن الحطاب نفسه، والذي كان شاهداً على ما حدث لم يتنبه إليه أحد، يروي الأحداث من وجهة نظره. وهذه الحكايات الأربع التي يقدمها لنا الفيلم مصورة على التوالي تتناقض. لكنها جميعها تبدو ممكنة وغير كافية في الوقت نفسه. وهكذا، حتى وإن انتهت المحكمة إلى قرار، فإن النتيجة الحاسمة التي يطلع بها الكاهن من كل ذلك هي أن الحقيقة المطلقة غير موجودة. وأن لكل منا حقيقته. أما الأمر

الوحيد المؤكد فهو أن الطبيعة البشرية ضعيفة وهشة، وضعفها وهشاشتها هذين هما المسؤولان عن الأحداث وتخبطنا فيها.

غير أن الأهم من هذا، وبالنسبة إلى التراث الشعبي الياباني، كان ما في الفيلم من تحطيم لصورة الساموراي. فهو وزوجته يبدوان لنا كاذبين جبانين مخادعين، وعلى الأقل في الحكاية الرابعة التي يروي فيها الحطاب ما حدث من وجهة نظره، هو الذي بروايته لما يفترض أنه أقصى ما يمكن من حقيقة، يكاد يبدو منتقماً من ترويع الساموراي وزوجته له، ولكل أبناء الشعب في شكل عام.

ولعل هذه السمة الأساسية في مضمون فيلم "راشومون" هي ما جر على أكيرا كوروساوا، غضب الكثير من النقاد اليابانيين، الذين رأوا في روح فيلمه هدماً للقيم أو ممالأة للغرب في نظرته إلى اليابان، ولا سيما بعد الحرب العالمية الثانية حين كانت تعيش هزيمتها الكبرى، وتحاول جاهدة الرد على حاضرها الكئيب بتمجيد ماض رائع، كان الساموراي عماده، مهما يكن من الأمر فإن كوروساوا، الذي يعتبر إلى جانب ميزوغوشي وأوزو، أكبر سينمائي عرفته اليابان، عاش ومات ملعوناً في بلده ممجداً خارجها، ولا سيما منذ عرض "راشومون" وراحت أفلام كوروساوا التالية تعرض وفي خطها يكتشف العالم غنى السينما اليابانية. ولد كوروساوا العام ١٩١٠، وعاش منذ طفولته وسط عالم السينما السحري، إذ كان يرافق أخاه في عمله كعارض للأفلام. وهو بدأ يخوض الإخراج منذ العام ١٩٤٠، وظل يعمل حتى رحيله في العام ١٩٩٨. وعرفت أفلامه على نطاق واسع، وكان فيها ما هو تاريخي، وما هو معاصر. ما هو ياباني خالص وما هو مقتبس من روائع أدباء العالم مثل شكسبير ودوستويفسكي. كما أن الغرب قلد سينماه بعد اكتشافها. ومن أهم أفلام كوروساوا "الساموراي السبعة" و"دودسكادن" و"درزو أوزالا" و"أحلام" و"الغرين" و"ران" و"عرش الدم"، إضافة إلى "راشومون".

«لورانس العرب»: أحداث التاريخ لتفسير قلق الفرد

"أعتبر نفسي صاحب مهنة ترفيهية، وأحب أن أروي حكاية قوية جيدة. أحب أن يكون لحكايتي بداية ووسط ونهاية. وأحب، أكثر من أي شيء آخر أن أشعر بالإثارة حين أذهب إلى صالة السينما لمشاهدة فيلم من الأفلام". قائل هذا الكلام هو المخرج الانكليزي دافيد لين، الذي بعدما قدم في بداياته، سنوات الثلاثين ثم الأربعين، أفلاماً وطنية وأخرى عاطفية شديدة الحميمية (مثل "لقاء قصير")، وقدم غير عمل مقتبس من مواطنه تشارلز ديكنز في خضم ذلك، أنسى العالم هذه الانواع من الأفلام اعتبارا من أواسط سنوات الخمسين، وحتى رحيله، بتحقيقه افلاما استعراضية ضخمة. صحيح ان "جسر على نهر كواي" و"دكتور جيفاغو" و"لورانس العرب"، تعتبر اليوم تحفا ضخمة في مجالها، التاريخي والدرامي والحربي، غير أنه كان هناك دائماً من يقول إن "مشكلة دافيد لين الكبرى في أفلامه الاخيرة تكمن في عدم اتسامه بأية نزعة شخصية أو ذاتية". وواضح أن الكلام الذي سقناه أعلاه، نقلاً عن حديث أدلى به دافيد لين إلى محطة "بي بي سي" البريطانية في العام ١٩٦٥، إنما كان رداً واضحاً على مثل هذه الاتهامات. والأهم من هذا أن لين قال ذلك الكلام لمناسبة النجاح الساحق الذي كان أحرزه فيلمه "لورانس العرب" في كل مكان عرض فيه. وهذا الفيلم، بالتحديد، إذا كان من انجازاته أنه، وفي الوقت نفسه، أعاد – يومها – "أسطورة" لورانس إلى الحياة، وأعاد الاعتبار إلى أفلام "السيرة التاريخية" كما أوصل نجمنا المصري العربي الكبير عمر الشريف إلى ساحة السينما العالمية، فإنه أيضاً علم السينمائيين كيف يمكن للمبدع السينمائي أن يحقق عملاً استعراضياً ضخماً، من دون أن يبتعد عن همه في تقديم صورة عن كثب للفرد، للإنسان الذي يصنع أصوات الاستعراض الكبيرة. ومن هنا قورن هذا الفيلم كثيراً بـــ "الساموراي السبعة"

للياباني أكيرا كوروساوا، من حيث مزجه الخلاق بين داخل البطل وحياته الحميمة وضروب قلقه وشكوكه، والأحداث الكبيرة التي يعيشها، بل التي يكون أحياناً هو مفجرها أو على الأقل محركها.

ولعل هذه السمة في شخصية لورانس، رجل الاستخبارات الانكليزي، الذي لعب دوراً أساسياً في الثورة العربية ضد الأتراك خلال الحرب العالمية الأولى، وكتب عن ذلك نصه الشهير "أعمدة الحكم السبعة" ، معبراً فيه عن خيبته إزاء بني جلدته الانكليز الذين "غدروا بالعرب وخانوا أحلامهم بالحرية والاستقلال. بعد معاونتهم الحلفاء للتخلص من العثمانيين، لعل هذه السمة هي ما جذب دافيد لين إلى موضوع كهذا. وكانت النتيجة فيلماً شوهد من قبل مئات الملايين ويصنف دائماً بين "أفضل عشرة أفلام حربية" و"أفضل عشرة أفلام تاريخية"، إضافة إلى أن كثيرين يفضلون تصنيفه بين أهم الافلام التي تناولت سير شخصيات تاريخية.

ومع هذا كله لا بد أن نذكر أن دافيد لين كان المفاجأ الأول خلال شهر نيسان (ابريل) ١٩٦٣، في هوليوود حين فاز فيلمه هذا بالعديد من جوائز الأوسكار، ومن بينها أوسكار أفضل فيلم وأوسكار أفضل مخرج. فهو - لئن كان يتوقع لفيلمه المأخوذ في تفاصيله من كتاب "أعمدة الحكمة السبعة" للورانس، نجاحاً جماهيرياً كبيراً - ما كان ليخطر في باله وصوله إلى قمة النجاح الفني أيضاً، بخاصة وأن فيلمه - على رغم كل شيء - إنكليزي، وليس أميركياً، وحتى إذا كان أصلاً قد أضفى عليه خيرة الأبعاد الفنية، من موسيقى موريس جار التي عزفتها فرقة لندن السيمفونية الشهيرة، إلى تمثيل بيتر أوتول (الرائع في دور لورانس)، وأنطوني كوين وسير آليك غينيس وجوزيه فيرير، ثم عمر الشريف (في دور الأمير علي).

ومهما يكن من الأمر، ومن شأن النجاح المزدوج الذي حققه "لورانس العرب" فإن النقاد لم يفتهم أن يأخذوا عليه احتواءه على العديد من الأحداث

(العابرة) التي يشك في حدوثها أصلاً، وميل الفيلم إلى إضفاء بعد شديد الدرامية على أحداث ومواقف ما كانت تحتاج إلى ذلك أصلاً. وفي المقابل أجمع الكثر على أن تصوير الفيلم في مواقع طبيعية (وبخاصة في صحارى الأردن ووديانه التي اكتسبت شهرة ما بعدها شهرة بعد ذلك، وبفضله)، وعلى أن اتسام العديد من مواقفه بمرح شديد الانكليزية، جاء لصالحه.

المهم، في نهاية الأمر أن السينما، مع "لورانس العرب" أضفت على أسطورة هذا "البطل" الانكليزي أبعاداً جديدة، ونقلت سيرته من حلقات المثقفين وهواة التاريخ، إلى الساحة العامة. وكذلك كان المهم أن ديفيد لين، وبفضل سيناريو كتبه روبرت بولت (ولم يكن أفضل أعمال هذا الأخير على أية حال)، عرف كيف يحول أحداث التاريخ الكبرى، على الشاشة العريضة، إلى مجرد مؤثرات تخدم لرسم صورة (بورتريه) لذلك الرجل الوحيد المستوحش القلق والفضولي الذي كانه لورانس. إذ، طوال فترة عرض الفيلم كان يخالج المتفرج - وعلى الأقل عند مشاهدته الفيلم للمرة الأولى، واذا لم يكن شديد الألفة مع حكاية حياة لورانس الأصلية ومع فصول كتابه - شعور بأنه هنا أمام رجل يحاول، عبر الاحداث الكبرى، والمواقف الدرامية والخطيرة، استكشاف كوامن ذاته، والأبعاد العميقة لشخصيته، أكثر مما يحاول استكشاف العالم الذي يحيط به. مع الفيلم يبدو لنا لورانس وقد أشعل الثورة والحرب وشارك فيهما معرضاً نفسه للخطر في كل لحظة، لمجرد أن يكتشف ذلك الكائن الغامض الذي كان يحيره منذ صباه. ولئن كان هذا البعد يمر في "أعمدة الحكمة السبعة" مرور الكرام بحيث بالكاد يمكن للقارئ ان يتوقف عنده طويلا، فإنه في فيلم دافيد لين يبدو حاسماً وأساسياً، بحيث يبدو الفيلم، في النهاية، متأسساً من حول علاقة الدهشة وسوء التفاهم التي تقوم بين "البطل" وذاته، ومن ثم بين المتفرج والفيلم. ويقيناً إن هذه العلاقة المزدوجة والتي يحيل بعدها الاول إلى بعدها الثاني، وبالعكس، تكمن خلف النجاح الساحق الذي حققه الفيلم. فهو، هنا، قدم بطلاً إشكالياً على طريقة

أبطال اليونان التراجيديين الكبار، بطلاً من نوع كانت السينما لا تزال عاجزة عن تقديمه... وعلى الأقل وسط مناخ استعراضي ضخم. وعلى هذا النحو يمكن القول إن "لورانس العرب" كما صنعه دافيد لين، عرف كيف يؤسس لسينما جديدة موحشة ومفاجئة تحمل أسئلتها هناك حيث تبدو وكأنها مغمورة بألف يقين ويقين.

عندما حقق دافيد لين (١٩٠٨-١٩٩١) "لورانس العرب" (١٩٦٢) كان تجاوز الخمسين من عمره، ومضى على بدء امتهانه الإخراج السينمائي - آتياً من فن المونتاج (التوليف) نحو عشرين عاماً، حقق خلالها العديد من الأفلام المتنوعة، حتى كان "جسر على نهر كواي" (١٩٥٧) الذي جعل منه واحداً من كبار مخرجي أفلام الحرب في الفن السابع، وأمن له شهرة ونجاحاً عالميين. لقد تلا "لورانس العرب" ذلك الفيلم، اذ منذ ذلك الحين، صار لين قليل الإنتاج، لكن كل عمل من أعماله صار ملحمة: وهكذا، كان هو من حقق "دكتور جيفاغو" في العام ١٩٦٦ (مع عمر الشريف في الدور الأول)، ثم "ابنة رايان" (١٩٧٠) الذي سيقول عنه لاحقاً إن أحداً لم ينتبه إلى أنه مقتبس من "مدام بوفاري"... وهو كان في السادسة والسبعين، أخيراً حين حول رواية فورستر "ممر إلى الهند" إلى فيلم كبير ليخلد إلى الراحة بعده ثم يرحل.

«طيور» دي مورييه في فيلم لهتشكوك:
الطبيعة حين تنتقم

كنت قرأت هذه القصة في إحدى المجموعات التي تصدر تحت عنوان "ألفريد هتشكوك يقدم"، وعلمت في ما بعد أنه كانت جرت محاولة لتحويل "الطيور" إلى عمل إذاعي وتلفزيوني من دون أن تحقق تلك المحاولة نجاحاً (...). قرأت القصة وقلت في نفسي: ها نحن أمام شيء ينبغي أن نفعله،

وسنفعله. والحقيقة أنني ما كان من شأني أن أحقق هذا الفيلم لو أن الأمر كان يتحدث عن صقور أو عن طيور جارحة. ما أعجبني هنا هو أن الحكاية تتحدث عن طيور عادية... طيور تنتمي إلى حياة كل يوم".

الفيلم الذي يدور الحديث عنه في هذه العبارات هو، طبعاً، فيلم "الطيور" للمخرج ألفريد هتشكوك. أما القصة التي اقتبس منها الفيلم فهي للكاتبة دافني دي مورييه، التي كان سبق لهتشكوك نفسه أن تعامل مع نص أو أكثر لها، في أعماله السينمائية السابقة. دي مورييه لم يكن أدبها جديداً على سيد سينما التشويق. غير أن موضوع "الطيور" كما جاء في القصة والفيلم، كان جديداً تماماً. وليس فقط لأنه صور تلك الطيور الوديعة البريئة، التي لطالما عذبها الإنسان طوال تاريخه، وهي تنقض عليه اليوم ضارية قاتلة غاضبة. الجديد هنا، كان أن السينما بدأت تهتم حقاً بالبيئة، وبدق جرس المخاطر التي لا يكف الإنسان عن تعريض بيئة الأرض إليها. إذ هنا، وعلى رغم أن هتشكوك الكبير كان يحلو له دائماً أن يقول رداً على أسئلة تتعلق بمعرفة ما إذا كان ثمة في أفلامه رسالة يود أن يوصلها، وفحوى تلك الرسالة إن كانت موجودة: "الرسائل؟ إن الرسائل مكانها في صندوق البريد"، أي ليس لها مكان على شاشة السينما. على رغم هذا كان من الواضح أن في "الطيور" ثمة رسالة منبهة، حتى وإن كان هتشكوك غلف ذلك بما اعتاده من عناصر إثارة وتشويق.

بل يمكننا أن نقول في هذا الاطار، إنه إذا كانت السينما، مثل غيرها من الفنون والآداب، راحت، مع نمو الحركات المطلبية والاحتجاجات المتنوعة، تهتم بالبيئة أكثر فأكثر، وتصور بخاصة كيف أن الطبيعة ستنتقم ذات يوم من الإنسان المدمر لها، فإن "طيور" هتشكوك بكر في ذلك... وبكر، إلى درجة أن كثراً لم يتنبهوا إلى هذه المعاني في الفيلم إلا لاحقاً على ضوء انطلاق الفورة البيئية. بل إن هتشكوك نفسه، استنكف عن الإشارة إلى هذا في أحاديثه الأولى حول الفيلم، وربما انطلاقاً من إصراره على نفي فكرة أن

تكون ثمة رسالة في سينماه. ولافت هنا أن يكون هتشكوك قد رد على زميله الفرنسي فرانسوا تروفو، في حوار الساعات الطويلة الذي جرى بينهما، وأسفر عن واحد من أشهر الكتب في تاريخ الثقافة السينمائية، في صدد الحديث عن "الطيور" قائلا: "إن الناس يذهبون إلى السينما ويجلسون ويقولون: هات ما عندك! في الوقت الذي تنتابهم رغبة استباق الأحداث ويقول الواحد منهم: "أتكهن بما سيحدث". أما أنا فإنني أجد نفسي مجبراً على رد التحدي: هكذا إذاً! هذا هو رأيكم... لن! ومن هنا تصرفت في "الطيور" في شكل لا يتمكن الجمهور معه من أن يخمن ما الذي سيكون عليه المشهد التالي". يضع هتشكوك هنا فيلمه ضمن بعده التقني والشكلي إذاً... ومع هذا هو فيلم مدافع عن البيئة، يحذر الإنسان من مغبة اساءاته إلى الطبيعة. لكن المدهش هنا أنه فيما ينتظر الإنسان الخطر يأتيه من القنبلة الذرية، من الزلازل أو من الحروب، يتمثل هذا الخطر في "الطيور" في آخر من يمكن أن يأتي منه الخطر.

موضوع "الطيور" بسيط جداً: منذ بداية الفيلم يضعنا هتشكوك في أجوائه، لدينا امرأة شابة تسير في مدينة من دون أن يبدو عليها أنها تفعل شيئاً محدداً... تلاحقها نظرات الإعجاب، في وقت لا تنتبه، هي، إلى ما ينبهنا المخرج إليه: إن ثمة كثافة من طيور تملأ سماء المدينة. غير ان هذا الأمر الذي يبدو عارضاً سرعان ما يتكشف اكثر فأكثر، وبالتحديد، حين تلتقي المرأة الحسناء (ميلاني) بمحام وسيم، في محل لبيع الطيور، فيعتقدها البائعة ويخبرها أنه يود أن يشتري زوجين من عصافير الحب، ما يتيح فرصة تعارفهما خصوصاً وأن سماته عائلية أليفة، وأنه يريد العصفورين هدية لشقيقته الصغيرة. ميلاني تعد ميتش (المحامي) بإحضار العصفورين غداً إلى منزله في خليج بوديغا قرب سان فرانسيسكو، من دون أن تنتبه هي أو يتنبه أحد في المدينة، إلى ما تحيكه الطيور، وعلى رغم كارثة حريق تقع في محطة بنزين قرب مطعم تجد ميلاني نفسها فيه، ويدور فيه حديث عن الطيور.

إن المخرج يضعنا، خلال تلك الدقائق الأولى من الفيلم في قلب أحداثه، ولاحقاً حين تحمل ميلاني قفصاً فيه عصفور الحب هدية لأخت ميتش، وتتوجه إلى المنزل الريفي في الخليج، لا يصبح أمامنا، إلا أن نتابع الأحداث، التي تشكل عصب ثلاثة أرباع الوقت الباقي من الفيلم: الطيور تتجمع وتتجمع وتهاجم البشر، تهاجمهم جماعات وفرادى، غير مفرقة بين طفل وبالغ... وللحظات يبدو أن مطلب الطيور إنما هو تقديم قربان لها: ميلاني نفسها... غير أن الأمور ستنتهي، طبعاً، وكما يحدث مع كل كارثة من هذا النوع، إلى انتصار الإنسان على بنات الطبيعة تلك، بعنفه، بحيلته أو بقوة الاستمرار، ودائما لأن الفيلم - أي فيلم - يجب أن ينتهي نهاية طيبة. والنهاية طيبة هنا، بعد كم لا بأس به من القتلى والجرحى وآيات الدمار... فهل يمكننا حقاً أن نقول إن الإنسان تمكن من الانتصار على الطبيعة؟ أبداً... لأن المشهد الأخير، الذي يتضمن تمكن ميتش من اصطحاب عائلته وميلاني في السيارة، بعيداً من المكان ومن ميدان هذه المعركة، هذا المشهد يرينا طيوراً تملأ المكان. صحيح أنها ساكنة صامتة، قد يكون في صمتها وتمكن ميتش وآله، من الهرب، اعلان بانتصار هؤلاء... لكن التهديد قائم وحقيقي وسيظل... على الأقل كما يقترح علينا الفيلم، ماثلاً على الدوام.

لقد قادت مهارة هتشكوك الفنية والرؤيوية، في هذا الفعل، إلى جعل مشاهده الأساسية تصور، حيناً من وجهة نظر الانسان المعرض للخطر (من دون أن يعني أن هذا الخطر إنما هو عقابه على ما اقترف)، وحيناً من وجهة نظر الطيور نفسها... فيضحي الجمهور - المتفرج - هنا، حيناً في موقع الضحية وحيناً في موقع الجلاد... وهكذا، إذ يعيد هتشكوك في هذا الفيلم، اختراع علاقة المتفرج بالسينما، يبدو من الواضح لديه أن همه الأساس هو أن يكون الفيلم في نهاية الأمر فعل تحرير للجمهور، مشترطاً على هذا الأخير وعي إن لتحرره ثمناً إنه، على حد تعبير الباحث الفرنسي نويل

سمسولو "لوعيه بمخاطر فنه، يسعى إلى نزع الشيطان - أي الشر - من داخل الجمهور الذي يزداد توحشه بفعل أحلام السينما الكاذبة".

حقق ألفريد هتشكوك (١٨٩٩- ١٩٨٠) "الطيور" في العام ١٩٦٣، وكان بلغ أقصى درجات شهرته وبات في عز كهولته، من ناحية السن... لكنه لا يزال يجرب في مجال سينما لم يتوقف عن خوض غمارها، منذ سنواته اللندنية المبكرة، ليواصل الإبداع فيها حتى سنواته الأخيرة. ولقد حقق هتشكوك بعد الطيور خمسة أفلام أخرى هي: "مارفي" و"الستار الممزق" و"توباز" و"فرنزي" و"مؤامرة عائلية" (فيلمه الأخير)، لكنه حقق قبل "الطيور" عشرات الافلام، التي يعتبر بعضها تحفاً وعلامات أساسية في تاريخ الفن السابع، ومنها "فريتغو" و"شمال بشمال غرب" و"الحبل" و"غريبان في قطار" و"بسايكو" و"خابر م. إن كان في الأمر جريمة" وغيرها ...

«العزبة الملعونة» لسدني بولاك:
الحب على خلفية الانهيار الاجتماعي

كلهم تقريباً كانوا، في ذلك الحين، في بداياتهم، باستثناء تنيسي ويليامز وناتالي وود، ومن هنا كان يمكن أن يبدو "العزبة الملعونة" فيلماً أول، أو يشبه الفيلم الأول لكثر، منهم المخرج سدني بولاك، وكاتب السيناريو فرانسيس فورد كوبولا، والممثل روبرت ردفورد بين آخرين. لكن الذي حدث كان العكس تماماً: بدا الفيلم ناضجاً وكبيراً. بدا فيلماً يؤسس لنوع سينمائي جديد يمتزج فيه عنف العواطف بالرومنطيقية بالأبعاد الاجتماعية الخطرة. بدا فيلماً على حافة ما كان يمكن للسينما الكبيرة أن تكونه، وستكونه بالفعل خلال العقود التالية. وهذا ما يدفع بعض النقاد والمؤرخين إلى اعتبار "العزبة الملعونة" إحدى البدايات الحقيقية لثورة هوليوود الجمالية والأخلاقية

التي ستندلع خلال عقد سبعينات القرن العشرين. أما بالنسبة إلى "العزبة الملعونة" فكنا لا نزال في العام ١٩٦٦، يوم لم يكن مخضرم هوليوود الكبير الآن، سدني بولاك، قد حقق فيلماً واحداً... وخاض تجربته الثانية في الفيلم الذي نحن في صدده. هذا الفيلم أتى اقتباساً كما نعرف لمسرحية من فصل واحد كتبها تنيسي ويليامز من دون أن يزعم أنها ستكون من أعماله الكبيرة. فهي ليست، بعد كل شيء، سوى حكاية حب عادية في الجنوب الأميركي على خلفية أوضاع اجتماعية بائسة، من النوع الذي كان في إمكان إيليا كازان، على سبيل المثال، أن يبني من حوله فيلماً متوسط القيمة من أفلامه. ومن النوع الذي كان يمكن فيه لناتالي وود أن تعيد لعب أدوار كان سبق لها أن لعبتها في أفلام لها سابقة، وبعضها من إخراج كازان نفسه. ولكن هنا، وإذ جعل كاتب السيناريو كوبولا والمخرج بولاك، قصة الحب ثانوية الأهمية أمام نتائجها وخلفياتها، كانت النتيجة فيلماً كبيراً.

فيلم "العزبة الملعونة" إذاً، هو بالتأكيد فيلم كبير ذو نسغ شديد الوعي للواقع الأميركي، وتحديداً لواقع الجنوب الأميركي. ولعل أساس الفيلم أتى من قراءة كوبولا لعمق نص تنيسي ويليامز، لروح هذا النص وليس لأحداثه الخارجية، فيما أتت نظرة سدني بولاك لتعطي اللغة البصرية دور المؤشر البرّاني إلى ما يعتمل في وجدانية الشخصيات، ولكن خصوصاً في جوّانية الأمكنة. ذلك أن المكان (الجنوب المتنوع) يلعب في هذا الفيلم دوراً أساسياً. وطالما أننا نتحدث هنا عن المكان الجنوب، لا يعود مستغرباً أن ينتمي النص إلى تنيسي ويليامز، الذي - على نسق مواطنه ويليام فوكنر عرف كيف يجعل من مسرحه ونصوصه جميعاً، تعبيراً عن جنوب أميركي لم يعرف كيف ينسى، أبداً، هزيمته أمام الشمال المتطور والمصنّع، في معركة تحرير العبيد قبل ذلك بقرن وأكثر.

تدور أحداث "العزبة الملعونة" في ولاية الميسيسيبي في ثلاثينات القرن العشرين. وهذه الأحداث تروى لنا هنا على لسان الصغيرة ويلي التي تحدثنا

عن أختها الكبرى آلفا التي عاشت، بحسب ويلي، طفولة ومراهقة عاصفتين تحت سيطرة أمهما العنيفة هازيل ستار، التي كانت تدير ذلك النزل العائلي الذي يشكل محور الأحداث. في ذلك الحين، ودائماً بحسب رواية ويلي، كانت آلفا صبية مراهقة فائقة الحسن مقبلة على الحياة مفعمة بالحيوية، لكنها في الوقت نفسه تعيش توقاً غامضاً ودائماً إلى البعيد وإلى الحب. صحيح ان كل الشبان والرجال في المنطقة - وهم في معظمهم من عمال ومستخدمي السكك الحديدية كانوا يلاحقون آلفا بحبهم ورغبتهم فيها معبرين في كل لحظة عن إعجاب مبرر لا ينضب. لكن آلفا لم تكن تعير أياً من هؤلاء أي اهتمام. فهي من خلال توقها إلى البعيد وتطلعها إلى حياة مختلفة في مكان آخر كانت في أعماق "حديقتها السرية" تنتظر مجيء فارس الأحلام، المميز الاستثنائي الذي سيطل ذات يوم، بحسب إيمانها، ليحبها ويكون جديراً بحبها ويأخذها إلى البعيد. والحقيقة ان انتظار آلفا لم يطل... إذ ما إن ينقضي بعض الوقت على ازدهار حلمها وتألقه، حتى يصل ذلك الشاب الأنيق اللطيف الساحر، أوين ليغيت (روبرت ردفورد، مقابل ناتالي وود آلفا)، الذي ستغرم به ما إن تلتقيه منذ وصوله. والحقيقة أن كل هذا كان يمكنه أن يبدو منطقياً وسهلاً، لولا أن الآتي الغريب، إنما هو هنا ليقوم بمهمة غير مستحبة: فشركة السكك الحديدية هي التي أرسلته إلى المكان ليتولى ترتيب أمور صرف العمال والمستخدمين من الشركة، على خلفية الكارثة الاقتصادية التي أصابت كل الأعمال والأيام إذ، إننا هنا في خضم ثلاثينات القرن العشرين، خلال السنوات التالية مباشرة لانهيار البورصة الذي رمى عشرات ملايين الأميركيين في الفقر والبطالة، وكان من الطبيعي لأهل المكان أن يحسوا على الفور أن أوين ليغيت هو عدوهم الذي أتى ليحرمهم من لقمة العيش. وإذ أغرمت آلفا بأوين، صارت العداوة مزدوجة. ومن هنا قوطع الرجل وحورب من قبل السكان جميعاً، بمن فيهم هازيل ستار، أم آلفا. غير أن هذه الأخيرة، لأنها من ناحية أحبت أوين حقاً، ولأنها من ناحية ثانية متمردة في طبيعتها، وكارهة للجو المحلي، عنفت

عاطفياً في ارتباطها بأوين وعاشت حبها في تحد سافر مع كل الآخرين، وبالتالي في صراع عنيف مع أمها ومحيطها المباشر. في ذلك الصراع تنتصر الأم بداية، إذ في الوقت الذي يرسل أوين إلى نيوأورليانز، بعيداً من المجتمع الذي لفظه، تتمكن الأم من إرغام ابنتها على الاقتران بشخص لم تكن لتبالي به على الإطلاق. وآلفا، بعد رضوخ أول، تستجيب بسرعة إلى نداء قلبها وتهرب من النزل الملعون لتنضم إلى حبيبها في نيوأورليانز، في اليوم التالي للعرس. وهنا يتدخل القدر على شكل مرض صدري يصيب آلفا ما إن حصلت على قسط من السعادة المزدوجة: الحب والانتقال إلى المكان الآخر... إلى البعيد. وهذا المرض العنيف سرعان ما يقضي على آلفا، فيما ينتج عن ذلك كله ان أسرتها تتفرق وينتهي الأمر، بينما تختتم ويلي الحكاية.

إذاً، هذا الموضوع الذي يشبه أية حكاية حب عادية تنتهي بموت أحد طرفيها، تحول تحت يد الذين اشتغلوا عليه إلى عمل اجتماعي أخلاقي مهم، كما أنه صار بالنسبة إليهم مدخلاً إلى عالم السينما الكبيرة كما أشرنا، خصوصاً أن الفيلم حفل بالمشاهد الكبيرة التي تكشف نظرة الفنانين الكبار إلى الحلم الأميركي وتعليقهم على انهيار حصتهم منه (في هذا المجال يفيد التذكير بالمشهد الرائع حين تتحدث آلفا عن حلمها الربيعي وهي جالسة وسط عربة قطار خربة صدئة). واللافت أن تنيسي ويليامز، الذي وقف مسانداً الفيلم منذ البداية، قال دائماً إنه يعتبره الأنجح بين الأفلام التي اقتبست من أعماله. وهو قول من الصعب أن نوافقه عليه، ويوافقه عليه من تتبع مسيرة علاقته بالسينما، إذ نعرف أن ثمة أعمالاً سينمائية كبيرة جداً عرفت كيف تقتبس نصوصه وتنسى أصولها المسرحية، وهي أعمال حملت تواقيع جوزف مانكفتش وإيليا كازان وجوزف لوزاي، وريتشارد بروكس بين آخرين.

مهما يكن من أمر، يمكننا أن نؤكد هنا ان "العزبة الملعونة" عرف كيف يرفع مخرجه سدني بولاك، الذي كان يومها في الحادية والثلاثين من عمره، إلى صفوف أولئك الأساتذة الكبار. فهو الذي تأسس أصلاً في العمل المسرحي والتلفزيوني، حقق من بعد "العزبة الملعونة"، سلسلة كبيرة من أفلام ربما تكون أساليبها كلاسيكية ولكن من الواضح أنها واكبت بقوة، تلك الثورة الهوليوودية التي يصعب، على أية حال، ربطه بها عضوياً، بل يمكن أن يقال إنه عاش وعمل حتى الآن، متأرجحاً بينها وبين كلاسيكية خاصة به. وبولاك، الذي يظهر ممثلاً بين الحين والآخر (تحت إخراج وودي آلن أو ستانلي كوبريك)، حقق أعمالاً عرف كل منها كيف يكون علامة في مجاله، من "الحياة التي عشناها" (١٩٧٣) إلى "الفارس الكهربائي" و"خارج أفريقيا" و"أيام الكوندور الثلاثة"، ثم خصوصاً "جيريميا جونسون" الفيلم الذي لعبه ردفورد أيضاً والذي يعتبر من العلامات الهوليوودية الأساسية في مجال التصدي للتاريخ الأميركي بعيداً من الظلم الذي ألحقته السينما بالهنود الحمر، والظلم الذي ألحقه التاريخ بالطبيعة نفسها وسيرتها.

«طفل روزماري» لرومان بولانسكي: مملكة اللاعقل

عندما تباع ملايين النسخ في أيام قليلة من روايات هاري بوتر، أو من كتابات باولو كويلو. أو عندما يجد كثر من الزعماء السياسيين اللبنانيين وغير اللبنانيين جمهوراً كبيراً يصدقهم وخصوصاً عندما يتفننون في قول كل ما هو غير منطقي ولا معقول... ما الذي يعنيه هذا؟ يعني في كل بساطة أن ثمة غياباً للعقل عموماً، يكرس عبر هذه الاستجابة لكل ما يخرج عن نطاق العقلانية التي كانت سادت، في القرن التاسع عشر، وقاومت الاختفاء طويلاً

خلال القرن العشرين. فالحقيقة أن نتاجات أدبية وفنية وفكرية كثيرة تغمر الأسواق والأذهان، ناهيك بالبضاعة السياسية التي تداعب أكثر فأكثر أذهان جماهير يبدو أن الواقع أتعبها وباتت لا ترى حلاً لمشكلاتها ومشكلات هذا الواقع إلا بالخروج إلى سماوات الأحلام، وآفاق الشعوذة والوهم. بالنسبة إليها هذا الخروج أسهل، حتى وإن كانت كلفته أكثر.

والواقع أن الصراع بين الفكر العقلاني والفكر الأسطوري - ولنطلق هذه الصفة هنا على كل ما يخرج عن نطاق العقل، نتاجاً أدبياً أو فكراً سياسياً أو فناً أو أي شيء من هذا القبيل، لتسهيل الأمور-، هذا الصراع لم يتوقف طوال القرن العشرين. ولنحدد أكثر: منذ بدء صعود الفاشيات وشتى ضروب الفكر المتطرف إثر هزائم الشعوب، والذل الذي استشعرته، وكذلك منذ حوّل ستالين وصحبه، في الناحية الأخرى، عقلانية الفكر الماركسي إلى أسطورية بدورهم. وإذا أخذنا نموذجاً لعله الأكثر وضوحاً في لاعقلانيته، مع أنه لا ينتمي لا إلى ميثولوجية الفاشية ولا إلى ميثولوجية الستالينية، لدراسته في هذا الإطار، قد يكون النموذج الأميركي هو الأوضح. ذلك أن أميركا هي البلد الذي تتجلى فيه سيادة الفكر الأسطوري اكثر من أي بلد آخر. وعلى الأقل من خلال الجمعيات التي تنمو على هامش الدين، والطوائف الهرطوقية والمجموعات المنعزلة التي ليس من المبالغة القول إن فكراً أسطورياً - يكاد يكون هو نفسه دائماً - يسيّرها، فكراً يخرج عن نطاق كل عقل وكل منطق. ولعل خير تعبير فني وأدبي عن استشراء هذا النوع من الفكر، وبالتالي الاستجابة الشعبية له، تكمن في حلول أدب الخيال العلمي - في جميع أنواعه -، ومنذ العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين، محل الأدب البوليسي الذي من المتعارف أنه الأكثر عقلانية بين الآداب الشعبية، طالما أنه يقوم على مبدأ السببية وعلى أسلوب الاستنباط العقلي للوصول إلى الحلول.

لكن أدب الخيال العلمي ليس وحده في الساحة... إذ يحيط به رهط من أنواع أدبية أخرى، ربما يكون أكثرها رواجاً في أيامنا هذه الأدب الشيطاني،

الذي صارت له - بالتدريج - مكانة كبرى لدى القراء. بل صارت له كراس تدرسه في بعض الجامعات، وصار ثمة كثر من مفكرين ينظرون إليه بجدية، وليس دائماً في مجال الاستعانة به في دراسات علم اجتماعية تسبر تحولات النزعات الذهنية لدى الشعوب، بل احياناً في مجال دراسته ودراسة مواضيعه بجدية.

من الصعب، طبعاً، تحديد تاريخ محدد يمكن اعتباره البداية الحقيقية لاستشراء الأدب الشيطاني. ولكن يمكن، على الأقل، تعيين تاريخ وصول هذا الأدب (والفن المرتبط به) إلى ذروة هيمنته على الجمهور العريض. وهو تاريخ صدور رواية آيرا ليفين "طفل روزماري"، ثم أكثر من هذا تاريخ تحويل رومان بولانسكي هذه الرواية إلى ذلك الفيلم الذي يحمل العنوان نفسه، والذي يعتبر واحداً من أكثر عشرة أفلام إثارة للرعب في تاريخ الفن السابع، بحسب كل الاستفتاءات التي تجرى بين الحين والآخر. ولنتذكر الآن أن "طفل روزماري" صدرت رواية سنة ١٩٦٧، ثم عُرضت كفيلم في العام التالي. وهي حققت في الحالين نجاحات منقطعة النظير. وهنا قبل أن نتحدث عن الفيلم، لا بد من أن نعيد إلى الأذهان، أن زوجة رومان بولانسكي خلال تلك الحقبة، الممثلة شارون تيت، قُتلت ذبحاً في العام التالي لعرض الفيلم، على يد عصابة تشارلي مانسون، التي رأى كثر من الناس أن ثمة قواسم (شيطانية) كثيرة بينها وبين الطائفة التي يشكل نشاطها الشيطاني، موضوع الفيلم الأساس، ما دفع كثراً يومها إلى التذكير بكم أن الحياة تقلد الفن، احياناً... وإن بطرق ملتوية.

يدور موضوع رواية "طفل روزماري" والفيلم المأخوذ عنها، حول ممثل شاب يسعى إلى النجاح بأي ثمن، خصوصاً أنه الآن بات متزوجاً من حبيبته ويودان إنجاب ولد لا يزال وضعهما المادي أبكر من أن يسمح بإنجابه. هذان الزوجان يستأجران بيتاً ويبدوان أول الأمر في غاية السعادة، خصوصاً أنهما يتعرفان إلى جيران طيبين لطفاء، ثم يبدأ الزوج من طريق

مساعدة هؤلاء، بشق طريقه في الوقت الذي تحمل فيه زوجته وتقبع منتظرة إنجاب الطفل بكل حب وشوق ولهفة. في البداية يشاركها الزوج هذا كله... لكنها ستكتشف بالتدريج أنه بات غريب الأطوار، غامض التصرفات. وتزداد شكوك الزوجة حين تبدأ أحلام كالكوابيس تنتابها، خصوصاً بصدد جنينها، ثم تبدأ بالإحساس بأن ثمة شيئاً ليس على ما يرام في البيت نفسه. لذا نراها، وسط آلام الحمل ووسط اضطرارها إلى تحمّل مزاج زوجها الذي يزداد سوءاً، تتحرى لتعرف ماذا في الأمر. وهذا التحري يشغل النصف الثاني من الفيلم، أي - زمنياً - الشهور الأخيرة السابقة للولادة. طبعاً لن ينتهي الفيلم إلا وشكوك الزوجة وقد تحولت يقيناً. وكذلك حال شكوكنا نحن ايضاً، معشر المتفرجين، حتى وإن كانت، وكنا لن نكتشف الحقيقة المذهلة إلا في المشهد الأخير المصاحب لإنجاب الطفل. أي في لحظة لم يعد فيها في مقدور المرأة أن تفعل أي شيء، ونبدو نحن ايضاً فيها عاجزين عن أي تصرف. إن الحقيقة التي كنا - على أي حال - تلمّسناها في شكل غامض في زمن باكر خلال مشاهدة الفيلم، هي أن الزوج، مثل فاوست معاصر، باع روحه وجسده للشيطان. وهذا الشيطان يمثله هنا ذلك الجمع من الجيران والأصدقاء، الذين احتضنوا الزوجين منذ اليوم الأول لوصولهما... هؤلاء، كانوا في حاجة إلى وليد شيطاني يؤلهونه عليهم. وهم رأوا في روزماري وزوجها ثنائياً صالحاً لإنجاب هذا الطفل - الشيطان. ومن هنا كان ارتباطهم بفاوست هذا: ساعدوه في عمله وفي حياته في مقابل أن يؤمن لهم هو شيطانهم المنتظر، ففعل - من دون إطلاع زوجته على الأمر أولاً، لذا ظلت هي متمسكة بجنينها حتى النهاية، بل إلى ما بعد النهاية ايضاً، طالما نجدها في المشهد الأخير، وقد صارت أقرب إلى قبول اللعبة، شرط أن يبقى لها طفلها بصرف النظر عن كينونته المكتشفة، وبصرف النظر عن رأينا نحن، المتفرجين، فيه.

لقد كان من الواضح، في إزاء هذا الفيلم، الذي قام جون كازانتس وميا فارو ببطولته، أن الخطير في أمره، ليس بيع الزوج نفسه وطفله وروحه

للطائفة الشيطانية، وليس مسعى هذه الطائفة كي يكون لها سيد تنشد وجوده، الخطير كان قبول الزوجة بالأمر الواقع وربما... تعاطف الجمهور، أي نحن، معها. إذ يقيناً ان هذا التعاطف الذي اشتغل الفيلم بكل دقة وقوة لإيصالنا إليه في النهاية، كان هو النقطة الانعطافية التي سجلت نقطة الذروة في دخولنا عصر اللامنطق واللامعقول، بعد أن ساد الصراع طويلاً بين العقل واللاعقل. والحقيقة ان قبولنا لمثل هذه النهاية، هو وحده الذي يفسر اليوم كل ذلك النجاح الذي يحققه كل ما هو اسطوري ولاعقلاني، وعلى صعيد العالم كله، كما على صعيد النتاجات الفنية والأدبية. ما يعني أن كل من يريد تفسير هذه الظواهر ومقارعتها، عليه أن ينظر أولاً إلى الأرقام: وآخرها الرقم المذهل لمبيعات آخر روايات هاري بوتر وكويلو وأضرابهما.

بعد ثلث قرن من «بدم بارد»
السينما تعود إلى ترومان كابوتي

"في نهاية الأمر وصلت إلى الاستنتاج بأن الموت هو العنصر المركزي في الحياة. والحقيقة ان هذا الاكتشاف البسيط كفيل بأن يحدث تبديلاً جذرياً في منظورك إلى كل شيء... إن هذه التجربة خدمت في تعزيز شعوري بالسمة الفجائعية للحياة، هذه السمة التي هجست بها دائماً..."، بهذه الكلمات تقريباً وصف الكاتب الأميركي ترومان كابوتي، في حديث أدلى به ذات يوم إلى مجلة "بلاي بوي"، مشاعره تجاه واحدة من أكثر تجارب حياته خصوبة ودقة: تجربة معايشته الموت والجريمة من خلال ارتباطه بمجرمي تكساس بيري سميث وديك هايكوك، حين توجه مبعوثاً من مجلة "نيويوركر" ليكتب تحقيقاً طويلاً حول الجريمة المروعة التي ارتكباها. ونعرف أن هذا التحقيق تحول كتاباً عنوانه "بدم بارد". العنوان يصف، من ناحية مبدئية،

كيف ارتكب القاتلان جرائمهما المتعددة والتي راحت ضحيتها عائلة كلاتر المزارعة وسط أعماق ولاية كانساس. لكن العنوان يصف ايضاً، من ناحية خفية، كيف حوكم المجرمان وأعدما. ويكاد يصف - إلى ذلك - مشاعر الكاتب وهو يدون مئات الصفحات حول الموضوع. حول الموضوع؟ بالأحرى حول افتتانه بالموضوع وبالمجرمين تحديداً، وحول اشتغاله على نحو ٨٠٠ صفحة وحول لقاءاته اليومية تقريباً بسميث وهايكوك في زنزانتيهما بعد اعتقالهما. في النتيجة تحول التحقيق إلى "رواية غير روائية"، ليصبح الكاتب هو "البطل"، وليصبح "بدم بارد" واحداً من أشهر الكتب في زمنه. ولأن كل كتاب شهير وغني من شأنه أن يتحول فيلماً في زمننا هذا، حول ريتشارد بروكس "بدم بارد" إلى فيلم بالأسود والأبيض أثار ضجيجاً كبيراً في حينه (١٩٦٧). ولكن مع مرور الزمن كان من الواضح أن فيلم "بدم بارد" لم يكن كافياً لإعطاء الكتاب والتجربة والكاتب حقهم، فكانت النتيجة بعد ثلث قرن وأكثر أن كان هناك، ليس فيلماً واحداً بل فيلمان عن الموضوع، صورا وعرضا خلال فترة متقاربة، يجمع بينهما قاسم مشترك رئيس، هو أن البطولة فيهما ليست للجريمة والمجرمين، ولا لقطار العدالة، ولا للحياة التي كانت هادئة وخفية لأسرة الضحايا، بل للكاتب نفسه. لتحوله من شاهد يكتب، إلى شخصية فاعلة في العمل. من ذات إلى موضوع. أول الفيلمين عرض قبل سنتين تقريباً وكان عنوانه "كابوتي" والثاني عرض العام الفائت في الولايات المتحدة ويعرض منذ فترة في بقية أنحاء العالم وعنوانه "سيئ السمعة". وسيئ السمعة هذا هو في الفيلم كابوتي نفسه، ما يجعل الفيلمين يبدوان وكأن كلاً منهما نسخ عن الآخر خصوصاً أنه إذا كانا معاً يتحدثان عن فترة من حياة الكاتب الشهير، فإن الفيلمين اختارا الحديث عن الفترة نفسها. عن الموضوع نفسه. وبالتحديد: عن افتتان الكاتب بالجريمة والمجرمين. وهو أمر كان غائباً تقريباً عن فيلم ريتشارد بروكس الذي اكتفى بتصوير كتاب كابوتي، من دون أن يطل كثيراً على خلفيات ما عاشه الكاتب

فيما كان يجمع مادة كتابه ويكتبه وأكثر من هذا: يعيش تلك التجربة التي قد يصعب على المراقب من بعيد أن يدرك جوهرها.

إذاً لدينا الآن فيلمان يرويان خلفية "بدم بارد" من وجهة نظر الكاتب الذي وضع الكتاب. الفيلم الأول حصّل لممثل الشخصية الرئيسة - ترومان - وهو فيليب سيمور هوفمان - أوسكار أفضل ممثل في أوسكارات السنة الفائتة. أما الفيلم الثاني، وهو الأحدث، فإنه لم ينل رضى النقاد ولا الجمهور العريض. وليس فقط لأن "كابوتي" سبقه وحكى الحكاية، بل كذلك لأن "كابوتي" - وهو الفيلم الأول لمخرجه بينيت ميلر، وهو في الأصل كاتب سيناريو، أتى أكثر حميمية والتصاقاً بالشخصية التي يحكي حكايتها، فيما أتى الفيلم الثاني أقل إقناعاً وإن كان بدا أكثر "صراحة" في رسم صورة جنسية لافتتان الكاتب بواحد من المجرمين على الأقل. والحقيقة أن ترومان كابوتي، لم يخف أبداً ذلك الافتتان، حتى وإن كان لم يُعزَ اليه أبداً التعاطف الذي يبديه في كتابه مع مرتكبي الجريمة. التعاطف الذي كان في خلفية ما سمي خلال ستينات القرن العشرين "فضيحة بدم بارد".

فيلم "كابوتي" (٢٠٠٥) يبدأ بالمجزرة واكتشاف جثث أفراد عائلة كلاتر لينتقل بعد ذلك إلى نيويورك حيث يطالعنا الكاتب المعروف ترومان كابوتي وهو يقرأ الخبر في صحيفة "التايمز" ومن فوره يتصل برئيس تحرير مجلة "نيويوركر" الليبرالية ذات النزعة الثقافية ليخبره انه سيشتغل بنفسه على الموضوع بغية كتابة تحقيق صحافي طويل. ومن ثم يصطحب صديقته هاربر لي ويتوجهان إلى كانساس. ومن هنا تبدأ الحكاية، إذ نعرف أن كابوتي اشتغل على الموضوع قبل معرفة المجرمين واعتقالهما.

فيلم "سيئ السمعة" يبدأ قبل ذلك بفترة يسيرة. ويبدأ مع كابوتي راصداً حياته الصاخبة كمثقف نيويوركي، ومن خلال هذه الحياة، أجواء نيويورك نفسها في ذلك الحين. ومن هنا حين يدخل موضوع الجريمة لاحقاً، يدخل

على حياة الكاتب على عكس ما يحدث في الفيلم الآخر "كابوتي"، حيث يبدو الكاتب وكأنه هو الذي دخل على حياة الجريمة. من ناحية منطقية قد لا يبدو هذا التفصيل مهماً جداً، لكنه يشكل على أي حال فارقاً أساسياً كان يمكنه أن يلعب لمصلحة الفيلم الثاني الذي أخرجه سينمائي معروف هو دوغلاس ماكغراث الذي كان حقق غير فيلم، كما عرف بتعاونه مع وودي آلن في كتابة واحد من أفضل أفلام هذا الأخير النيويوركية وهو "رصاصات في برودواي". لكن المشكلة كمنت في أن ماكغراث، إذ أراد التوسع من حديث الجريمة إلى حديث كابوتي، شعّب الأحداث والشخصيات في شكل رسم من ناحية خلفية جيدة لحياة الكاتب مفسراً افتتانه اللاحق بالمجرمين، لكنه من ناحية ثانية عقّد موضوعه بحيث صارت الجريمة المروعة وكأنها عنصر تفصيلي همه المساعدة على رسم صورة للكاتب وشغفه وانحرافه. صارت الجريمة تفصيلاً وهذا البعد أفقد الفيلم جزءاً اساسياً من قوته معطياً فيلم بينيت ميلر تفوقاً إذ تمكن من إقامة التوازن بين العناصر الأساس الثلاثة: الجريمة، المجرمين، والكاتب الذي يدخل إلى الموضوع ببراءة المحقق لينتهي وقد أحس وكأن الموضوع كله كان "ورطة" حياته، وسرّها والتبرير اللاحق لوجوده في الوقت نفسه.

فهل يمكننا انطلاقاً من هنا، مثلاً، أن ننظر إلى "كابوتي" و"سيئ السمعة" على اعتبارهما فيلمين متكاملين، يقدم كل منهما جانباً خاصاً من الحكاية؟ كان الرد إيجاباً ممكناً لولا أن جزءاً أساسياً من "سيئ السمعة" يعيد - وحرفياً تقريباً - تصوير أحداث وردت بتفاصيلها في "كابوتي". من هنا قد يكون أجدى أن نقول إن كلاً من هذين الفيلمين يبدو متكاملاً، على طريقته، مع فيلم "بدم بارد" الذي سبقت الإشارة اليه. وبالتالي قد يكون ممتعاً، و"مفيداً" للمرء أن يقوم بالتمرين التالي: يشتري نسخة من فيلم ريتشار بروكس ليشاهد، في تفصيل تشويقي وسرد كلاسيكي - بقدر ما يمكن لنص روائي/ وثائقي كتبه ترومان كابوتي أن يوصف بالكلاسيكية -، كيف حدثت الجريمة

ولماذا حدثت الجريمة... ثم كيف كان في مستطاع الذهنية الأميركية أن "تقبل" في الستينات تلميحات - هي ليست في "بدم بارد" أكثر من تلميحات - عن افتتان ما، للصحافي الذي يحقق في الجريمة لحساب صحيفته (ويحمل في فيلم بروكس اسم بيل جنسن). وبعد هذا يتحول هذا المرء إلى مشاهدة "كابوتي" أولاً، ثم "سيئ السمعة" بعد ذلك. وفي الحالين سيكون لديه وجهان للميدالية: صورة الجريمة ووصف الكاتب لها، من ناحية، وصورة معايشة الكاتب نفسه لما يكتب عنه، من ناحية ثانية.

في يقيننا ان المرء إن فعل هذا وأنفق ساعات على هذا المشروع، قد يجد نفسه أمام حصة من المتعة الخالصة، حتى وإن أحس بضعف "سيئ السمعة" مقارنة بـــ "كابوتي"، حتى وإن اكتشف مقدار البراءة الذهنية في "بدم بارد" مقارنة بالكشف "الفضائحي" أو "الجريء" في الفيلمين المعاصرين لنا. بل قد يجد المرء نفسه أمام درس في "الأدب" من ناحية، درس في كيف ذهب كاتب مقدام إلى موضوعه لينجز نصاً صحافياً، وعاد مع كتاب أقل ما يمكن أن يقال عنه إنه "أعاد اختراع فن الرواية" من جديد، حتى وإن كنا نعرف أن كابوتي لم يكن هو من اخترع الرواية التحقيقية، الرواية اللاروائية... بل هو يأتي في هذا وريثاً لسلسلة طويلة عريضة من كتاب ربما كان إميل زولا - على الأقل في "بطن باريس" - جدهم الأكبر.

أهمية كتاب كابوتي وابتكاره يكمن في توقفه الأساسي عند تورط الشاهد، الذي هو الكاتب وتحوله جزءاً من الحكاية (في "بدم بارد") ثم الجزء الأساس منها في الفيلمين اللذين نحن في صددهما. وإذا كنا نتحدث عن "درس في الأدب"، فإنه حريٌّ بنا، أيضاً، أن نتحدث عن درس في السينما. درس ينبع من تساؤل: كيف يمكن لفيلمين أن يحققا حول الموضوع نفسه والشخصيات نفسها وفي فترة متقاربة من الزمن أن يوجدا؟ نعرف أن هذا الأمر يحدث بين الحين والآخر. أحياناً لأسباب تنافسية، وأحياناً من غير قصد، ولقد أطنبت الصحافة في الحديث، لمناسبة ظهور "سيئ السمعة" عن

مثل هذه "المصادفات". من هنا فإن الدرس السينمائي الذي نعنيه هنا موضوعه نظرة صانعي الفيلم الذاتية إلى الموضوع الذي يتناولونه في فيلمهم. نظرة ذاتية هي من سمات الأعمال الفنية الجادة... وهي التي تعطي العمل أهميته القصوى، حتى وإن كانت المقارنة بينه وبين أعمال أخرى لا تكون لمصلحته (كما الحال حين نقارن بين "كابوتي" و"سيئ السمعة"). إذ هنا، في مثل هذه الحالات، لا يعود الأمر متعلقاً بماذا نقول في هذا العمل أو ذاك، بل بـــ "كيف" نقول ما نقول. وهذا البعد إذ يرتبط تماماً بنظرتنا اليوم إلى هذين الفيلمين المأخوذين عن فصل معروف من حياة كاتب شهير، وكذلك بنظرتنا إلى الفيلم الثالث الذي يجب ألا ينسى أبداً في هذه المناسبة (ونعني به "بدم بارد" لريتشارد بروكس)، يذكرنا دائماً بأن الفن، حتى ولو كان فناً وثائقياً يحاول أن ينظر إلى العالم ومواضيعه نظرة موضوعية، إنما ينتمي دائماً وفي النهاية إلى لغة الذات.

ربما كان ترومان كابوتي الأشهر والأكثر حيوية بين الكتّاب الأميركيين الذين لمعوا خلال النصف الثاني من القرن العشرين. وابن الجنوب هذا، مواطن تنيسي ويليامز، برز بخاصة في نيويورك، الذي كان أحد أعمدة الحياة الأدبية والصحافية ثم الاجتماعية فيها. واذا كان كابوتي بدأ الكتابة الصحافية والأدبية باكراً فإنه لم يحظ بإرهاصات الشهرة العالمية إلا في سنوات الستين حين حقق بلاك ادواردز، من بطولة أودري هيبورن وجورج بيبارد فيلمه "افطار عند تيفاني" اقتباساً من رواية لكابوتي. ومنذ تلك اللحظة صار أدب كابوتي أدباً شعبياً بعدما كان أدباً نخبوياً. واكتشف القراء فيه كاتباً لئيماً صريحاً، لا يتوانى لحظة عن تسمية الأشياء بأسمائها. ثم لاحقاً حين كتب "بدم بارد" على شكل تحقيق صحافي سرعان ما تحول إلى كتاب روائي - غير روائي، بحسب تعبيره نفسه، ربط اسم كابوتي بحداثة أدبية واجتماعية معينة ما شجعه أكثر فأكثر على ربط الأدب بالصحافة، ولا سيما من خلال نصوص راح يكتبها لمجلة "نيويوركر" متحدثاً فيها حيناً عن مدينة

مراكش (التي زارها كثيراً وعاش فيها ردحاً من الزمن على خطى تنيسي ويليامز وجيل "البيت" ما ربط اسم كابوتي بأعلام هذا الجيل من جاك كيرواك إلى ويليام بورروز)، وحيناً عن مارلين مونرو أو مارلون براندو أو شابلن أو هوليوود، أو شؤون اجتماعية أخرى. ولقد بدت هذه الكتابات احياناً أكثر شهرة من بقية رواياته مثل "أصوات بعيدة" و"صلوات مستجابة". وإضافة إلى هذا كله عرف ترومان كابوتي باستفزازيته المطلقة، التي أبعدت عنه أقرب أصدقائه، وبالتالي بلسانه السليط الذي لم يكن ليوفر أحداً... حيث كان نورمان ميلر وغوت فونيغوت وغور فيدال، وغيرهم من الأدباء المجايلين له، أبرز ضحاياه، ومنذ رحل كابوتي عن عالمنا في سنة ١٩٨٤ عن عمر لا يزيد عن الستين، كان تحقيق فيلم عنه أو عن حكاية كتابته "بدم بارد" حلماً راود عشرات المخرجين حتى كانت الأعوام الأخيرة حين حقق اثنان من المخرجين الشبان نسبياً، هذا الحلم.

«فهرنهايت ٤٥١» لراي برادبري:
القمع حوّل البشر كتباً متنقلة

يبدو المشهد على الصورة التالية: يصل البطل خلال تجواله إلى منطقة نائية بعض الشيء تعيش في مأمن نسبي من السلطات الصارمة في رقابتها. منذ وصوله يشاهد رجالاً ونساء يتمشون شمالاً ويميناً، وهم كالمتمتمين. وإذ يتعرف بهم يفهم بسرعة سر هذه التمتمة: أن كل واحد منهم يحفظ، عن ظهر قلب كتاباً استعار لنفسه اسم كاتبه. إن عليه أن يحفظ كل صفحات الكتاب في ذاكرته، لأنه إن لم يفعل سيفقد البشرية أي أمل في الاحتفاظ بنص هذا الكتاب. ومن هنا فإن هؤلاء الأشخاص يكونون في ما بينهم مكتبة حية. والتصنيف ليس ضرورياً هنا طالما أن كل فرد يحمل الكتاب واسم صاحبه، ومستعد في كل لحظة للاستجابة إلى من يطلب منه إطلاعه على الكتاب.

هذا المشهد الذي يبدو هنا جديراً بأدب جورج لويس بورخس، أو بسينما فيم فندرز، إنما هو واحد من المشاهد الأجمل والأقوى والأكثر دلالة في رواية "فهرنهايت ٤٥١" لراي برادبري، التي اقتبسها الفرنسي فرانسوا تروفو، في فيلم حمل العنوان نفسه ويعتبر من أجمل النتاجات السينمائية الفرنسية على مر العقود. وللوهلة الأولى يبدو المشهد براقاً ربيعياً مفعماً بالأمل وحب الفن وحب الحياة. غير أن المسألة ليست على مثل هذا التألق. وذلك لأن هؤلاء الناس هم هنا وحولوا انفسهم إلى مكتبة، لأن الكتاب، كل كتاب، بات ممنوعاً في تلك الدولة الفاشية الشمولية التي يعيشون فيها. كل كتاب مصيره أن يحرق وكل مكتبة في بيت تعرض صاحب البيت إلى السجن. ففي ملكوت السعادة الشمولية "المستقبلية" لا يقوم هنا الجمع وسعادته إلا على إلغاء وحرق كل ما يمت إلى الفرد بصلة، بما في ذلك الكتابة والقراءة. لكن الجانب الإيجابي في هذا كله هو أن عقل الإنسان القادر على صنع المعجزات، يقاوم الفاشية وعداءها للفكر والكتاب، بطرق مبتكرة، منها هذه الطريقة التي جعلها راي برادبري، أساساً لروايته.

توضع رواية "فهرنهايت ٤٥١" عادة في خانة الروايات المستقبلية، سواء كانت خيالاً علمياً أو لم تكن... وهي تشكل، مع روايتي "١٩٨٤" لجورج أورويل، و"عالم جديد شجاع" لآلدوس هاكسلي، ثلاثية تعبر أول ما تعبر عن مستقبلات لا يكون للفكر أو لأحلام الفرد فيها مكان. وفي بعض الأحيان تضاف إلى هذه الروايات الثلاث رواية أنطوني بارغس "البرتقال الآلي" (التي حولها ستانلي كوبريك إلى فيلم حمل الاسم نفسه). غير أن هذه الإضافة لا تبدو شديدة الإقناع، حتى وإن كان ثمة تشابه بين هذه والثلاث التي سبقتها. مهما يكن من أمر، فإن ما لا يجب أن يغرب عن بالنا هنا، هو أن القاسم المشترك الرئيس بين روايات هاكسلي وأورويل وبرادبري، هو أنها – في حقيقتها الجوهرية – لا علاقة لها بالمستقبل بأي حال من الأحوال. فهي – إذ كتبت خلال حقب صعود الفاشية ثم الحرب الأهلية في القرن

العشرين – تبدو في حقيقتها متحدثة عن الحاضر أكثر بكثير مما تبدو متحدثة عن المستقبل. ولعل ما يعزز هذه القناعة هو أن الكتاب الثلاثة (أورويل، هاكسلي وبرادبري) إنما أرادوا هنا ان يعبروا عن مخاوف آنية، هم الذين كانوا، أصلاً، آتين من مواقع ايديولوجية خيبت آمالهم، إذ تحول ما كان إيجابياً فيها، إلى كوابيس (أورويل كان يؤمن باليسار الاشتراكي والثورة الروسية، وهاكسلي كان بولشفي الاتجاه بدوره، أما برادبري، فواضح أن ما في خلفية روايته "فهرنهايت ٤٥١" إنما هو الممارسات النازية ضد كل فكر وثقافة). ومن هنا واضح أن من الصعب الحديث عن أعمال تنتمي إلى الخيال العلمي المستقبلي، بل عن أعمال تنتمي إلى ما يمكن تسميته بـ "الخيال السياسي".

إذاً، شكلياً على الأقل، تدور رواية برادبري حول مستقبل، ليس على أي حال بعيداً جداً، تحظر السلطات فيه كل كتاب ومهما كان شأنه، لأن أفراد المجتمع الذي تحكمه هذه السلطات باتوا من الكآبة والاكفهرار، بحيث لم يعد الواحد منهم ودائماً بحسب تشخيص السلطات نفسها في حاجة إلى الآخرين أو إلى اعمال فكرية أو أدبية تذكره بوجود هؤلاء الآخرين. كذلك، وبالتالي فإن كل فكر نقدي ممنوع سواء كان مكتوباً أو شفاهياً. أما الشخصية المحورية هنا فهي شخصية غاي مونتاغ، الذي تستخدمه السلطات، تحديداً، بوصفه "رجل نار" – وليس إطفائياً، طبعاً. كما يعني الاسم بالانكليزية "فايرمان" – ، أي أن وظيفته المحددة هي إحراق الكتب، ومن هنا نراه خلال الأقسام الأولى من الرواية ضمن دوريات تجول بين الأحياء والبيوت لتضرم النار في أي كتاب أو مكتبة يتم العثور عليها. وأما الرقم ٤٥١ الذي يحمله العنوان فهو درجة الحرارة على مقياس فهرنهايت التي يحتاجها احتراق كتاب. إن مونتاغ يمتهن هذه الوظيفة، ليس طواعية، بل بالوارثة فأبوه من قبله كان "رجل نار" أيضاً، وكذلك جده. ومن هنا فإنه يمارس المهنة من دون أي عواطف شخصية، ويحرق من دون أحقاد. هي مهنة مثل أي مهنة

أخرى. لكن مونتاغ يلتقي ذات مساء بالحسناء كلاريسا ماكليلان، ليكتشف فيها، بعد الإعجاب الشكلي، حرية في الفكر ووعياً وتمسكاً بالمبادئ الليبرالية، ما يدفعه إلى البدء في طرح أسئلة حول نفسه وحول حياته ومفهومه الخاص للسعادة. صحيح أنه عند تلك الآونة لا يتغير في ما يفعل كثيراً، حتى وإن كان بدأ يتبدل فكرياً. غير أن الذي يحدث بعد ذلك هو أنه فيما يكون منهمكاً في إحراق مكتبة وبيت امرأة عجوز، يلتقط كتاباً يفتحه عشوائياً ويقرأ عبارة تستوقفه تقول: "لقد سقط الزمن في مهب النوم تحت وطأة شمس بعد الظهر المشرقة". هو لا يدري تماما ما الذي استوقفه حقا في هذه العبارة، لكنه يضع الكتاب في جيبه. أما السيدة العجوز فإنها ترفض مبارحة مكتبتها وبيتها المحترقين مفضلة أن تحترق معهما، مشعلة عود الكبريت بنفسها. من البديهي أن هذا كله بات قادراً على إحداث شرخ في حياته وأفكاره. وإذ تشعر السلطات، ببعض هذا، يزوره رئيسه في بيته ويحدثه حول بعض الأمور قائلاً له، مواربة، إنه يحدث حقاً لكل رجل نار أن يسرق كتاباً بدافع الفضول، لكنهم عادة ما يعيدون الكتب المسروقة إلى المركز خلال ٢٤ ساعة.

بعد هذه التطورات الأولى تحدث تطورات جديدة، تتحول فيها الصراعات من التلميح إلى التصريح، خصوصا أن مونتاغ، بات مكشوفاً، وبات عليه أن يقاوم لفترة، ثم أن يزايد لفترة أخرى. ولا سيما حين يلتقي فابر أستاذ الإنكليزية الذي يمثل الشخصية المترددة: إنه يعرف ما الذي يتعين عليه فعله، لكنه يبدو دائماً عاجزاً عن الفعل. ومن الشخصيات التي يلتقيها مونتاغ، خلال حقبة تمزقه، غرانجر، قائد جماعة المثقفين المنفيين الذي يتولى الإشراف على المكتبة البشرية المشار إليها. ما يجعله النقيض التام لشخصية الكابتن بيتي، رئيس مونتاغ. فهذا يحرق وذاك ينقذ. أما قبول غرانجر في النهاية بمونتاغ ووثوقه به، فما هو إلا الدليل الأخير على أن مونتاغ قد تبدل في شكل جذري وصار في مقدمة مقاومي الطغيان الشمولي،

بعد أن أيقظه الحب من ناحية والكتب من ناحية أخرى على واقع لم يكن له عهد به.

عندما حقق فرانسوا تروفو فيلمه عن "فهرنهايت ٤٥١" لم يكن راي برادبري معروفاً خارج الولايات المتحدة، فأضفى عليه الفيلم شهرة كبيرة بدءاً من تاريخ تحقيقه (١٩٦٦). والجدير ذكره هنا هو أن السيناريو ألغى عدداً من المشاهد والشخصيات، لكن برادبري لم يغضب لذلك أبداً قائلاً إن "تروفو، على أي حال، عرف كيف يلتقط روح الرواية حتى وإن لم يمكنه الزمن السينمائي المحدود، من دمج كل أحداثها وشخصياتها في الفيلم". وكانت تلك واحدة من المرات القليلة التي يبدي فيها كاتب رضاه عن فيلم اقتبس عملاً من أعماله. وبرادبري (المولود عام ١٩٢٠ في ولاية إلينوي الأميركية) يعتبر من أشهر كتاب روايات الخيال العلمي وسبق أن حول عدد من رواياته الأخرى إلى أفلام، منها "آت من الفضاء الخارجي" و"بوق الضباب" و"صوت الزوبعة"... وغيرها.

«بدم بارد» لترومان كابوتي: من الواقع إلى الأدب

أدى اهتمام هوليوود، في أيامنا هذه، بالكاتب ترومان كابوتي، إلى درجة تحقيق فيلم عن حياته، ومُنح الممثل سيمور هوفمان، الذي أدى دوره في الفيلم أوسكار أفضل ممثل، إلى العودة للحديث عن نصه الأشهر "بدم بارد"... وهو النص الذي كتبه كابوتي في ستينات القرن العشرين وأسبغ عليه من الشهرة، ما لم يكن قد حققه له، قبل ذلك، مجموع أعماله الأدبية، من روايات ومسرحيات وأدب رحلات وما شابه. صحيح أن كابوتي كان، وحتى من قبل "بدم بارد" بسنوات طويلة، معروفاً ويُنظر إليه بصفته واحداً

من أبرز أبناء جيل الأربعينات والخمسينات في الأدب الأميركي المعاصر، غير أن شهرته كانت محدودة في حدود الأوساط الطليعية والقارئة. ثم حين حقق فيلم "إفطار عند تيفاني" عن واحدة من رواياته، اعتبر "كاتباً خفيفاً يهتم بصور الحياة الاجتماعية وربما المخملية في نيويورك" من دون أن يُنظر إليه، حتى حينها النظرة التي يستحق. ولكن حين ظهرت "بدم بارد"، ثم بخاصة حين حوّل هذا النص إلى فيلم سينمائي حققه ريتشارد بروكس، صار ترومان كابوتي بين ليلة وضحاها، من أشهر كتّاب الولايات المتحدة... وأعيد النظر في نصوصه القديمة كلها وراحت طبعات جديدة تصدر من كتبه، ليصبح في صف أول بين روائيي جيله، كاشفاً في الوقت نفسه عن شخصية استفزازية غريبة الأطوار تقف على الضد تماماً من كل الآمال التي كان حلم النجاح الأميركي يبثها. بل إن "إفطار عند تيفاني" نفسها أُعيد النظر فيها لتعطي أبعاداً جديدة، أكثر عمقاً بكثير من ذي قبل. واللافت في الأمر كله أن "بدم بارد" التي اعتبرت "رواية أميركية معاصرة بامتياز" لم تكن رواية على الإطلاق... وكان الأميركيون كلهم يعرفون هذا. كانت أقرب ما تكون إلى التحقيق الصحافي... ففي ذلك الحين (الستينات من القرن العشرين، وعلى رغم أن عقوداً طويلة كانت مضت منذ صاغ إميل زولا تفرّسه في باريس الحثالة وحياتها اليومية على شكل روايات) لم تكن الحواجز قد زالت بين الرواية الخيالية والنصوص الواقعية: لم يكن قد اشتهر بعد ذلك النوع الذي سيعرف باسم "الصحافة الجديدة" المؤلف من تحقيقات ونصوص تنطلق من واقع حقيقي لتتخذ، على يد الكاتب، طابعاً روائياً ممتعاً وقاسياً في آن معاً.

الحقيقة أن "بدم بارد" تنتمي إلى هذا النوع تماماً، بل هي واحد من أقوى وأجمل نصوص "الصحافة الجديدة"، وليس فقط لأن ترومان كابوتي كتبها، أصلاً، على شكل تحقيق صحافي انطلاقاً من أحداث واقعية، بل كذلك لأنه لم يفوت مناسبة إلا وأعلن فيها ذلك، نافياً عن هذا النص صفة رواية،

التي ألصقت به. وكان تحويل "بدم بارد" بعد ذلك إلى فيلم سينمائي، مناسبة دفعت الكاتب إلى التأكيد من جديد على أن الأحداث هي، هنا، من فعل الأقدار والظروف الاجتماعية، أما جهده هو واجتهاده فكانا في انصرافه إلى تدوينها من دون تدخل أساسي منه، اللهم إلا في مجال التوقف في النص بين الحين والآخر، عند دوافع الشخصيتين الأساسيتين، والخلفيات السيكولوجية التي دفعتهما إلى اقتراف ما اقترفا.

وما اقترفته هاتان الشخصيتان كان بالتحديد، جريمة جماعية بدم بارد (ومن هنا عنوان الكتاب والفيلم لاحقاً). جريمة اكتشف الكاتب أنها مجانية، ارتكبت بالفعل ذات يوم أوائل ستينات القرن العشرين، وكلف هو بالتحقيق الصحافي فيها لحساب مجلة شهرية كان يكتب فيها، فنشر التحقيق على حلقات كانت من الدقة والقسوة بحيث أقامت أميركا ولم تقعدها، خصوصاً أن كابوتي أراد أن يبرهن في النصّ الذي كتبه على الخلفية السيكولوجية والحياتية التي تجعل المجرم مجرماً. فإذا كان القاتلان هنا، في هذه الجريمة، قد أبديا برودة وقسوة غير متوقعتين في الجريمة التي اقترفاها، فما هذا إلا لأن ثمة قسوة مرعبة رافقت طفولتهما وسنوات مراهقتهما. مع هذا، وعلى رغم ان كابوتي كتب هذا وبرهن عليه، فإنه لم يسع ولو للحظة في كتابه إلى تبرير الجريمة... أو الدفاع عن مرتكبيها. كل ما في الأمر أنه أراد من خلال اللغة أن يصنع مرآة ويدفع المجتمع إلى أن ينظر إلى نفسه فيها. ويقيناً أنه نجح في مسعاه، طالما أن هذا النص أحدث تغييرات جذرية في العقلية الاجتماعية الأميركية، وتحديداً في زمن كان المجتمع الأميركي قد وصل فيه إلى زمن "الفطام" وصار في إمكانه أن ينضج أخيراً وهذا التعبير ليس من عندنا بل هو من صياغة كابوتي نفسه، في معرض تعليقه على ردود الفعل التي جبهت "بدم بارد" حين صدر فما الذي يرويه هذا الكتاب؟

يروي حكاية الشابين بيري سميث وديك هيكوك اللذين ما إن خرجا من سجن كانا معتقلين فيه، حتى حدّث الثاني رفيقه عن خبطة يمكن أن

يفعلاها، مؤكداً له ان القيام بها، لا يحتوي أي قسط من المجازفة، لأن ليس في المكان الذي ستتم فيه أي شهود. وهذه الخبطة تتعلق بسرقة المدعو هربرت كلاتر، الذي يعيش مع زوجته بوني وطفليهما نانسي وكينيون في مزرعة نائية معزولة في منطقة هولكومب في تكساس. ونحن نفهم منذ البداية أن هربرت مؤمن على حياته، كما نستعيد مع بيري خلال الطريق صورته طفلاً مع أمه وأبيه، ونفهم أنه منذ طفولته كان يكره المؤسسات الدينية هو الذي ربي في مأوى للأيتام. وحين يتوجه بيري وديك إلى مزرعة كلاتر، يوم ١٥ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٥٩، يسبقهما قلم كابوتي إلى المزرعة، حيث يصف لنا كيف أن نانسي كلاتر واقفة تصلي كعادتها، عند المساء هي التي يعمر قلبها بالايمان... ثم ينتقل النص مباشرة ساعات لاحقة تكون الجريمة فيها قد تمت: قضى بيري وديك على أفراد تلك العائلة الصغيرة من دون وازع أو ضمير، بدم بارد تماماً... غير أن الجريمة سرعان ما تكتشف مرعبة: جريمة أسفرت عن أربع ضحايا. لم يعرف الجيران لهم أعداءً أو أي خلاف مع أحد. وهنا يبدأ التحقيق البوليسي الذي يتولاه المحقق آلفن ديوي. واذا كنا نحن القراء، نعرف كل ما حدث منذ البداية، فإن الشرطة لا تعرف، لكن ديوي يكتشف بالتدريج، مجرى الأحداث، وقبل أي شيء آخر يكتشف أن ثمة قاتلين... وأن هذين لم يسرقا سوى ٤٠ دولاراً ومذياع ومنظار مقرّب. اذاً كيف حدث هذا ولماذا؟ في انتظار الجواب تعلن الشرطة عن مكافأة قيمة لمن يدلي بأي معلومات. وهنا ننتقل إلى ديك الذي نجده يقوم بعدد من المشتريات في مخزن غير بعيد... وبين المشتريات ثياب لرفيقه بيري. في تلك الأثناء تقبض الشرطة على مشبوه يتبين أنه معوق عقلياً... ولكن يحدث في الوقت نفسه أن شخصاً يدعى فلويد ويلز يقول إنه كان سجيناً مع ديك وكان حدثه عن كلاتر وأسرته وعن عيشهما في مزرعة معزولة. وحين تسعى الشرطة للقبض على القاتلين وقد صار بعض الشبهة يحوم حولهما، يكون هذان قد عبرا إلى المكسيك. وهنا يزور المحقق ديوي السيد سميث

والد بيري الذي يتكلم عن ابنه بعاطفة وتأثر شديدين، قائلاً إن بيري كان طوال حياته يحلم بالذهاب إلى يوكانان المكسيكية ليصطاد في أعماق البحر هناك. في النهاية وإذ يشعر القاتلان بشيء من الاطمئنان يعودان إلى الولايات المتحدة... وخلال الطريق يحاول ديك قتل رجل طيب أقلهما في سيارته، لكن السائق ينجو في الوقت الذي تكون فيه الشرطة قد عثرت على سلاح الجريمة في منزل آل هيكوك. وفي النهاية تقبض الشرطة على ديك وبيري في لاس فيغاس، وهما يحاولان سرقة سيارة. وبسرعة يوجه ديك الاتهام إلى رفيقه... وهذا، أمام هذه الخيانة يعترف بكل شيء ويروي ما حدث ليلة الجريمة قائلاً، إنهما كانا يريدان القيام بسرقة مال قيل لهما إنه موجود في المزرعة، لكنهما لم يعثرا عليه و"اكتفيا بقتل الشهود الأربعة". وبعد هذا الاعتراف يأتي زمن المحاكمة، ويعترف الاثنان بأنهما مذنبان... لكن اعدامهما يتأخر ٥ سنوات، ثم ينفذ يوم ١٤ شباط (فبراير) ١٩٦٥.

هذا كله، وعلى هذه الشاكلة، يرويه ترومان كابوتي في "بدم بارد" و"بلغة بسيطة هادئة وبتقطيع فني مدهش كان هو ما أعطى الانطباع بأن هذا النص رواية أكثر منه تحقيقاً صحافياً. لكن كابوتي أصر على أنه إنما كتب تحقيقاً، فاتحاً بهذا باباً عريضاً لنوع أدبي متجدد، سرعان ما نجده يعم الحياة الثقافية مالئاً إياها بنصوص تستعيد الأحداث القديمة متحدثة عنها مؤكدة أن الواقع يكون في مرات عدة أكثر غرابة من الخيال. وترومان كابوتي (١٩٢٤ - ١٩٨٤) اعتبر دائماً، بحسب تعبير الباحث مارك سابورت "الطفل المدلل" للأدب الأميركي... وهو إذ بارح جنوبه الذي كانت فيه بداياته (مثل تينيسي ويليامز وويليام فولكنر) سرعان ما أقام في نيويورك وأصبح واحداً من كبار كتّابها. ومن أعماله المهمة "أصوات أخرى، غرف أخرى" و"ثلاث ليالٍ وقصص أخرى"، "قيثارة العشب"، "صلوات مستجابة"... إضافة إلى نصوص رسم فيها صوراً إقليمية لشخصيات هوليوودية (مثل مارلون براندو، وشارلي شابلن ومارلين مونرو...) ومدن (مثل مراكش)...

«الفهد» لفيسكونتي:
حزن أمير على القيم الأرستقراطية

منذ أفلامه الأولى كانت علاقة لوكينو فيسكونتي مع الأدب علاقة مثمرة، ففيلمه الأول "وسواس" اقتبس من الأميركي جيسم كين و"الأرض تهتز" اقتبس من فارغا و"الليالي البيضاء" من دوستويفسكي و"الحس" من كاميلو بوتيو، و"روكو" من رواية "جسر غيسولفا" لجيوفاني تيستوري. والآن مع "الفهد" (١٩٦٢) حان الأوان لـ "فيسكونتي للتعامل مع رواية كبيرة ثمة بينه وبين كاتبها روابط كثيرة. فـ "الفهد" مقتبس من رواية كتبها الأمير جيوزيبي دي لامبدوزا عند نهاية حياته، لكنها لم تشتهر الا في أواسط الخمسينات. وكما فعل فيسكونتي وسيفعل كثيراً من الآن فصاعداً، من الواضح أن لامبدوزا قد وضع في روايته الكثير من ذاته. وبهذا المعنى يمكن اعتبار فيلم "الفهد" الذي يدوم نحواً من ثلاث ساعات، أشبه بلوحة شخصية للأمير (ولسوف نكتشف لاحقاً أنه يكاد أن يكون أيضاً لوحة شخصية لفيسكونتي نفسه.. ولكن مهلاً بعض الشيء الآن).

بالنسبة إلى الكثر، ربما يكون جيوزيبي دي لامبيدوزا، أشهر كاتب إيطالي على الاطلاق. ومع هذا جرب أن تعثر على أعماله الكاملة وعلى روايات أخرى تتصورها له، عدا روايته التي صنعت شهرته "الفهد" فلن تجد. وجرب أن تبحث عن مقالة عنه في الموسوعات العالمية فلن تجد. وإذا كان يخيل إلى الكثر أن هذا الكاتب الأرستقراطي هو من أبناء القرن التاسع عشر، من المستحيل أن تجد كلمة عنه في كل أدبيات وتواريخ ودراسات ذلك القرن. وذلك لأن دي لامبيدوزا: أولاً، لم يكتب أية رواية أخرى عدا "الفهد" حيث إن هذه، إلى ثلاثة أو أربعة نصوص معتبرة أخرى معظمها "مسودة" أولى لـ "الفهد" هي التي تشكل "أعماله الكاملة" ثانياً، بالكاد ينظر إليه مؤرخو الأدب العالمي على أنه كاتب حقيقي، يستحق أن يذكر في

الموسوعات وثالثاً وأخيراً، ليس دي لامبيدوزا من أبناء القرن التاسع عشر، على رغم أن أحداث "الفهد" تدور في ذلك القرن، بل تؤرخ ذهنيته في شكل لم يتمكن أي عمل آخر من فعله، دي لامبيدوزا هو من أبناء القرن العشرين. فهو مات في العام ١٩٥٧. وهو لم يكتب رائعته "الفهد" إلا قبل شهور قليلة من رحيله، ويبدو لأسباب تتعلق بذلك الرحيل.

ومن هنا القول إن العلاقة بين القارئ، وهذا الكاتب تنطلق أصلا من ضروب عدة من سوء التفاهم. غير ان هذا كله ليس صدفة. ذلك أن جيوزيبي دي لامبيدوزا، لم يكن أديباً بالمعنى المتعارف عليه للكلمة. كان بالأحرى ثرياً مثقفاً يرصد بغضب ومرارة أحوال بلاده، ويعتبر أن لحظات التقدم التي صنعت هذه البلاد، معبراً عنه بما يسمى في إيطاليا "ريزورجيمنتو" (البعث)، وما رافقه من توحيد وتنحية للكنيسة - ولو جزئي - وللارستقراطية التي راحت تحل محلها بورجوازية "مركانتيلية مبتذلة" بحسب اعتقاده، كل هذا نسف روح بلاده وأعطاها طابعا عاديا لا يتلاءم مع عظمة تاريخها. هل يعني هذا أن دي لامبيدوزا كان رجعيا؟ إلى حد ما، أجل. ولكن ليس بمعنى أنه كان يود ان تعود عقارب الساعة إلى الوراء، بل بمعنى أنه كان يحن إلى عصور كانت الروح تتطغى على المادة، وكان فيها للثقافة دور في حياة الشعب، وكان الإشعاع الفكري من صنع طبقات نبيلة. غير أن هذا كله لم يمنعه من أن يقر أن أحداً لا يمكنه أن يوقف التقدم. فهو، المعجب ببروبسبيار (الثورة الفرنسية) أكثر من إعجابه بلويس السادس عشر. كان يرى أن إيماننا بالتقدم، لا يجب أن يمنعنا من الحنين إلى العصور التي سبقته.

ومن أجل التعبير عن هذا، بالتحديد، كتب دي لامبيدوزا، في آخر أيامه وهو على شفا الموت، تلك الرواية الوحيدة في مساره. ومن الأمور ذات الدلالة أن تكون فكرة كتابة "الفهد" قد واتت هذا الرجل النبيل منذ العام ١٩٤٣، حين أغضبه وأدهشه أن يرى الطائرات العسكرية الأميركية، تهاجم

قصره وقصر أهله الارستقراطيين وتدمره بقذائفها. لقد وقف دي لامبيدوزا يومها يتساءل: هل تدمير مثل هذا القصر هو الثمن الذي يجب أن يدفع من أجل الوصول إلى التقدم؟ طبعاً، مثل هذا السؤال قد يبدو لنا هنا تبسيطياً، لكن في إطاره يومذاك، بالنسبة إلى صاحب ذهنية حضارية مرهفة مثل ابن نبلاء آل لامبيدوزا، كان سؤالاً أساسياً، محيراً. وهذه الحيرة هي بالتحديد، ما يجعل الرجل وروايته ينتميان إلى القرن التاسع عشر. لا إلى النصف الثاني من القرن العشرين. ففي القرن التاسع عشر حين راحت الحضارة الآتية بثورتها الصناعية والطبقة الوسطى الصانعة لها وأخلاقيات الشارع وتراجع الفكر الجمالي، وقف الكثير من المفكرين والفلاسفة، والفنانين والأدباء حائرين: نعم إنهم مع التقدم ومع عدالة في توزيع الإنتاج، ومع حصول الناس على فرص متكافئة، ولكن هل ينبغي حقا أن ندمر في سبيل ذلك كل ما هو جميل؟

والحال ان هذا السؤال، مطروحاً في رواية أخاذة مثل "الفهد"، كان هو ما جعل مخرجاً سينمائياً كبيراً، مثل لوكينو فيسكونتي يقبل على هذه الرواية ليحولها إلى فيلم، هو الأفضل بين أفلامه، ولعله الأجمل بين كل ما أنتجته السينما الإيطالية في تاريخها. فأسئلة دي لامبيدوزا كانت هي هي أسئلة فيسكونتي الحائر بين التقدم والجمود، بين صعود الطبقة البورجوازية وأفول الأرستقراطية. ذلك أن اللحظة التي تصفها رواية "الفهد" هي بالتحديد اللحظة الفاصلة بين أفول هذه وصعود تلك.

تدور أحداث الرواية، التي نشرت في طبعتها الأولى بعد شهور من موت كاتبها، حوالي العام ١٨٦٠ أي في الوقت الذي كان فيه غاريبالدي (موحد إيطاليا) وجنوده من "أصحاب القمصان الحمر" ينزلون في جزيرة صقلية، لكي يقلبوا ملكية آل بوربون الحاكمين انطلاقا من نابولي، والنظام القديم كله. وقبل ذلك بعام كان التدخل الفرنسي مناصرة لمملكة بيمونتي في الشمال، قد أرغم النمسويين المحتلين على الانسحاب من أجزاء كثيرة من وسط إيطاليا وشمالها. وهذه الأحداث الكبيرة والانعطافية في تاريخ إيطاليا

الحديث تقدم إلينا هنا من خلال أسرة النبلاء بزعامة الأمير سالينا، تلك الأسرة التي تمثل هنا الطبقة الاقطاعية التي كانت تسيطر على مثل تلك المناطق في إيطاليا، مكونة بأخلاقياتها وثقافاتها جوهر "العالم القديم" الذي يأتي الآن أنصار غاريبالدي لتدميره، ولينشئوا على أنقاضه عالماً جديداً. وإذ تصور لنا هذه الرواية، في شكل جيد، خيانة القادمين الجدد لروح البعث، تقدم لنا من خلال ذلك التناحر الذي تصوره بين الامير سالينا، القابع في قصره الفخم محاطاً بآله وأنصاره يراقب حزيناً، ما يحدث، وبين تانكريدو الشاب، ابن أخيه الذي كان تحمس في شكل مفرط لأصحاب القمصان الحمر وحارب معهم قبل أن يورده ذلك موارد الإفلاس، فينضم إلى الجيش البسمونتي الشمالي، مندمجاً في العالم الجديد ونظامه. وتعبيراً عن هذا، ها هو تانكريدو يستعد للاقتران بآنجيليكا، الثرية التي لا تاريخ لها، فهي ليست، في الاصل، أكثر من ابنة لفلاح جعلته الظروف الجديدة ثرياً. وتانكريدو في سبيل هذه الزيجة (التي تجمع، رمزيا، بين الارستقراطية الهابطة وبورجوازية الأثرياء الجدد الصاعدة) يتخلى عن مشروع قديم لزواجه من كونتشيتا، ابنة الأمير سالينا التي ترمز، مثل أبيها إلى الماضي، إلى المجتمع الذي يحتضر الآن. ومن أجل التعبير عن هذا كله، يشكل حفل راقص (هو حفل يهيئ لاحتفالات زواج تانكزيدو من انجيليكا) مركز الثقل في الرواية (وهو في فيلم فيسكونتي يستغرق ٤٥ دقيقة هي ثلث مدة الفيلم). فهذا الاحتفال إنما هو التعبير الأوفى عن ولادة العالم الجديد: فدون كاليجورو، والد انجيليكا، المزارع الذي أثرته الظروف الجديدة، يدعى بدوره بالطبع، إلى المشاركة في حفل يقام في قصر، ما كان أبناء جلدته يحلمون بدخوله سوى خدم في الماضي. أما الآن فانه موضع تكريم، ولا يهم هنا أن يقوم الكولونيل بالافنشينو، بالتحدث أمام الارستقراطيين المحتفلين وضيوفهم، عن الطريقة التي تمكن بها من وقف زحف الغاريبالديين. فالمهم ليس هنا، المهم هو تصوير الرواية للزمن الذي يمر مسرعاً، وللشيخوخة التي تدب في

أوصال طبقة بأسرها. ولسنا في حاجة إلى القول هنا كيف أن دي لامبيدوزا، في الرواية، وفيسكونتي في الفيلم، يتعاطفان مع الأمير سالينا، الذي يرقب هادئاً، مرور الزمن وسقوط طبقته وقيمها ومجيء عالم جديد هو عالم التقدم بكل ما لديه من ابتذال.

إذا كان من السهل التوقف عند هذه الرواية وإدراك الأسباب التي تجعل لها كل هذه الشعبية، إذ تقرأ حتى - وبخاصة - من قبل الفئات التي تدينها، غارقة في حنين مستحيل إلى ماض من الذهب، فان لمن الصعب بمكان، رسم تاريخ أدنى لكاتبها. فقط نذكر أن روايته تطبع وتترجم باستمرار. وأنها رواية تنطلق من الحنين إلى مكان وعالم قديمين. وهي - كما أشرنا - رواية دي لامبيدوزا الوحيدة. له غيرها نصوص قصيرة، أما بالنسبة إلى فيسكونتي، فإن النقاد يرون أن فيلمه عن "الفهد" هو أكثر أفلامه ذاتية لأنه هنا، إذ جعل الأمير ناطقاً باسمه، صوره لنا وهو يعيش تناقضات طبقة بأسرها محكومة بالزوال، وهي تشهد صعود طبقة أخرى لا تحاول أن تخفي تفاهتها الفكرية. ونعرف أن هذا هو الموضوع الأساس في سينما فيسكونتي كلها، تلك السينما التي سعت دائما إلى القول إن "الجديد التافه" إذا كان ولد حقاً، فإن ولادته إنما أتت من رحم "القديم المزدهي".

تقع أحداث "الفهد" في صقلية خلال القرن الماضي في الوقت الذي باتت فيه الإقطاعية والبورجوازية الصاعدة تتلاقيان مع بعضهما البعض تلاقي الند بالند. في لحظة كانت فيه الأولى تعيش انهيارها فيما الثانية تعيش صعودها. وفي الفيلم يتمثل لنا اندحار الارستقراطية، وصعود البورجوازية التجارية والصناعية عبر شخصيتين هما فابريزو أمير سالينا، وكالوجيرو سيدارا.

أولهما إقطاعي ارستقراطي كبير، عرف بكونه رجل ثقافة وبأنه واثق من نفسه حسن البصيرة. أما الثاني فطموح، هزيل الثقافة، لكنه واثق من السلطة التي يوفرها له المال من جهة، وحيوية الطبقة الصاعدة التي ينتمي

إليها، من الجهة الثانية. ومن حول الاثنين يتجول عالم بأسره من العلاقات عالم تتصدره علاقة بين ابن أخي الأمير، وابنة البورجوازي.

حقيقة ان مثل هذا التلخيص لمناخ شخصيات الفيلم انما يضعنا في إزاء صورة لفيلم تخطيطي تدور فيه الصراعات بحدة متفاوتة بين العالمين الذين يصورهما الفيلم. لكن هذا المخطط تحول بين يدي فيسكونتي، وضمن إطار الواقعية التي تعارفنا أعلاه على تسميتها بـــ "الواقعية الفيسكونتية"، إلى عمل قوي (قد يراه البعض أقوى ما قدمته السينما حتى الآن، حول موضوعة الانعطاف التاريخي). عمل هو كما قلنا، أشبه بصورة شخصية للأمير فابريزيو، فكل الشخصيات الأخرى هنا، رغماً عن حضورها الدائم، تبدو شخصيات ثانوية، تبدو مجرد علامات تعكس (وهذا هو المهم) شكل الصراع الذي يعتمل في داخل فابريزيو، في داخل ذلك الأمير الذي يشاهد عالمه ينهار، وهو يدرك - لأنه ارستقراطي ولأنه رجل ثقافة متفهم - أنه لا يستطيع للأمور تغييراً.

بهذا المعنى يمكننا اعتبار أمير سالينا، أكثر الشخصيات الفيسكونتية فيسكونتية: فهنا نظم فيسكونتي إخراجه للفيلم بطريقة ديكالكتيكية (وهي طريقة تبدت ذات حدود في "الحس" وفي "روكو".. لكنها هنا تفلت على عقالها) طريقة ترينا الشخصية الرئيسية تعيش تناقضات طبقتها الاجتماعية المحكوم عليها بالزوال، وهي تشهد في الوقت نفسه صعود طبقة أخرى لا تخفي تفاهتها الفكرية على أحد، والأسوأ من هذا أنها كانت وليدة شرعية للطبقة الأولى.

نحن لسنا هنا بالطبع أمام صورة لبيغماليون جديد، صنع من فاتنته انساناً وعشقه، ولسنا أمام صراع بين قديم وجديد يقف فيه الفنان أمام الجديد، ووسط الكبير من الوعي الثقافي الذي يزود به فيسكونتي شخصية عمله المحورية. فلو لم يكن فابريزيو رجل وعي وثقافة، لكان تحالفه مع البورجوازية التافهة الصاعدة أمراً منطقياً لا يتيح مجالاً لأي صراع في

داخله. وكذلك الحال مع لودفيغ الذي تكمن مأساته الأولى في وعيه وتعلقه بالفن، بلحظة الإبداع متمثلة في أعمال فاغنر. فهل يختلف الأمر مع فون آشنباخ في "الموت في البندقية" ومع بيرت لانكاستر في "عنف وعاصفة"؟

إن المكان في الأعمال الفيسكونتية، كما أسلفنا، يلعب دوراً كبيراً. لكنه يلعب هذا الدور فقط بنسبة تموضعه في لحظة زمانية محددة. من هنا لا يصح الحديث عن مكان أو زمان لدى فيسكونتي إلا عبر ثنائية المكان - الزمان. وهذه الثنائية تجد التعبير الأسلم عنها في لحظة الوعي نفسها، أي في لحظة الابداع الثقافي. من هنا نجد أن قصر أمير سالينا، والغرف المغلقة في "الملعونون" وفندق الحمامات وبلاج الليدو في "الموت في البندقية" وقصور ملك بافاريا الباروكية، هي جميعها لحظات وعي، وعلاقات ذاكرة عملها يقف خارج السياق الحدثي، لتصبح هذ لحظة الانعطاف.

في كل تلك الأماكن أمامنا بطل يعيش وحدته وسط ديكور يعبر عنه ويحدد له ملامحه.

أو لسنا هنا إزاء فيسكونتي نفسه في علاقته مع العالم؟

أرستقراطي (أي يمتلك لحظة الوعي الخلاقة لطبقة خلقت أكثر لحظات الإبداع الفني والحضاري تجلياً)، وماركسي (أي يمتلك حس تحليل التاريخ الذي يؤكد له حتمية الانهيار الطبقي على مذبح صعود العلاقات الاقتصادية)، مولع بالجمال (ويكاد في هذا المجال ينتمي إلى عهود مضت) وواقعي في الآن نفسه: ذلكم هو فيسكونتي.

فهل أفلامه (أكثر من إخراجاته المسرحية والاوبرالية على أي حال) سوى صورة لإحساسه بمسيرة العالم: مسيرة قد لا يكون راضياً عنها لكنه يدرك ان ما من شيء قادر على إيقافها حتى ولو أدركنا تفاهتها؟

إن تصوير الصراعات الطبقية (أعني الانهيارات الاجتماعية لطبقات معينة كانت تمتلك العالم، والصعود الاجتماعي لطبقات أخرى تتطلع

لامتلاكه) يتخذ لدى فيسكونتي صورة الدوخان الداخلي.. ولا سيما لدى شخصيات لا يفوتنا أن نتعاطف معها.

نتعاطف معها أم نشفق عليها يا ترى؟ هنا لا بد من الاشارة إلى أن فيسكونتي، تماماً كما كان يؤمن أن الإبداع لحظة ذاتية (وهو إيمان عبرت عنه كل أفلامه على أي حال)، كان يؤمن كذلك أن التلقي أيضاً لحظة ذاتية بدوره، بمعنى أن الجمهور كقيمة مطلقة، غير موجود بالنسبة إليه.

فهل يا ترى كان هذا هو السبب الذي يجعله يختار لمواضيع أفلامه أحداثاً تاريخية ولحظات انعطاف تتمخض عن صراع بين رؤيتين تنتميان معاً إلى التاريخ لا إلى الراهن؟

«الحرام» ليوسف إدريس:
السينما في قلب آلام الريف المصري

قواسم مشتركة كثيرة تجمع بين فيلمي هنري بركات الكبيرين "دعاء الكروان" و"الحرام". ولعل أول هذه القواسم أن الفيلمين، وخلال فترة زمنية واحدة تقريباً، أتاحا لسيدة الشاشة العربية فاتن حمامة أن تلعب، وقد تجاوزت سن الصبا ولم تعد تناسبها أدوار الفتيات المدللات أو المظلومات، دورين يناسبان سنّها، ويناسبان في الوقت نفسه طاقتها التمثيلية الهائلة. ثم إن الفيلمين مأخوذان عن عملين روائيين كبيرين ومعروفين. فأولهما عن رواية طه حسين كما نعرف، أما الثاني فعن رواية شهيرة ليوسف ادريس. ثم إن الفيلمين يدوران في بيئة ريفية لم يكن لأدوار فاتن حمامة عهد جديد بها من قبل. هذا في المستوى الأول من قراءة الفيلمين، أما في المستوى الثاني والأعمق، فإن ثمة لقاء مدهشاً بين موضوعي الفيلمين، ثم بين نظرة كل من الكاتبين إلى هذين الموضوعين، وهي نظرة ما كان يمكن سينمائياً من وزن

هنري بركات، عرف دائماً بأنه كان من أكبر المتسائلين حول قضية المرأة المصرية، والعربية في شكل عام، إلا أن يتلقفها في لقاعيه الجديدين هذين مع نجمته المفضلة التي لم يفتها، بدورها، وحتى من دون ادعاءات كثيرة، أن تطل بين فيلم وآخر على قضية المرأة ودائماً من موقع تقدمي. فإذا أضفنا إلى هذا حقيقة أن كلاً من الفيلمين ينطلق أساساً من واقعة اغتصاب تقع المرأة ضحيتها من دون أن تكون لها يد فيها، ليسير كل فيلم بعد ذلك على سجيته طارحاً موضوعه مشعّباً حبكته، تبعاً لوجهة نظر كل من الكاتبين: المتنور طه حسين، والثائر على عيوب المجتمع يوسف إدريس، سنجدنا أمام سينما استثنائية شديدة الجرأة لا تزال في حاجة أكثر فأكثر إلى مزيد من الدراسة والتمعن، ولا سيما على ضوء ما وصلت اليه قضية المرأة المسلمة في زمننا هذا. وهذه المرأة، كما نعرف، كانت هي في التقاليد الاجتماعية، المسؤولة الرئيسة عما يحدث لها، وحتى حين تغتصب، حيث ينحو المجتمع دائماً إلى إيجاد الذرائع والمبررات للرجل إن كان مغتصباً، أو للأخ أو الأب أو الخال إن كان قاتلاً المرأة حين تقع فريسة الاغتصاب أو مجرد الإغواء.

ولكن، فيما يطرح "دعاء الكروان" موضوعه في شكل أقرب إلى الخصوصية وإلى البعد السيكولوجي، نجد "الحرام" وعلى خطى "ثورية" يوسف ادريس و"تقدميته"، يطرح الموضوع من ناحية اجتماعية طبقية، ما كان في إمكان كاتب من طينة طه حسين أن يعطيها المكان الأول من اهتمامه، حتى وإن كانت شكلت بعداً أساسياً في بدايات حياته ونصوصها، كما في "الأيام" (انطلاقاً من سيرته الذاتية) أو "المعذبون في الأرض" (انطلاقاً من رصده الواعي للقضية الاجتماعية المصرية). مهما يكن من أمر، حتى وإن كان نقاد ومؤرخون كثر يقيمون توازناً دقيقاً - في لعبة التقويم - بين الفيلمين، فإن الأمر لا يخلو من راصدين قد يفضلون الأول، وآخرين قد يفضلون الثاني، وغالباً لأسباب أيديولوجية.

في "الحرام" - الذي لا يختلف سياقه كثيراً عن السياق الذي دونه يوسف إدريس في روايته التي تحمل الاسم نفسه - تلعب فاتن حمامة دور عزيزة، تلك المرأة البائسة الحزينة دائماً، والمنتمية إلى فئات ريفية مهمشة إلى حد لا يطاق، لا تجد رزقها إلا في العمل الموسمي مرتحلة بين منطقة وأخرى حيث يتوافر هذا العمل، ومن هنا يطلق على أهل هذه الفئات اسم عمال التراحيل، أو الغرابوة - على أساس أنهم دائماً غرباء أينما حلّوا وارتحلوا، كالبدو لا مستقر لهم، ولا مدخول ثابتاً - إنهم أناس لا يلتفت إليهم أحد، بالكاد يحصلون على غذائهم مقابل العمل... فإذا عجز الفرد منهم عن العمل أو الحصول عليه، يموت جوعاً ومرضاً، كحال حيوانات الأدغال، مع فارق أساس يكمن في أن الحيوانات هذه يمكنها افتراس من هو أضعف منها مرتبة لتأكله. أما عمال التراحيل، فإنهم عاجزون عن هذا، أولاً لأن القوانين والسلطة لهم في المرصاد، وثانياً لأن من النادر أن يكون ثمة في مجتمعاتهم من هو أدنى منهم أو حتى أضعف. والحقيقة ان وصف هذا كله، يشغل من كتاب يوسف ادريس صفحات عدة... كما يشغل من الفيلم، مشاهد وفقرات بالغة القوة والدلالة، حتى وإن كان التركيز سيكون أشد على زوجين من أبناء هذه الفئة هما عزيزة وزوجها. وهذان الزوجان ظلا يعملان وقادرين على تدبير شؤون العيش حتى اليوم الذي يقع فيه الزوج مريضاً... ويصبح على عزيزة أن تتولى قضية الحصول على وسائل البقاء. لكن هذا ليس كل شيء. إذ ذات يوم ولفرط ما برحت به آلامه وضروب ذلّه، يطلب الزوج من عزيزة أن تأتيه بحبة بطاطا... وهنا، بعد تردد، لا يكون أمامها إلا أن تقصد حقلاً لتحاول أن تحصل لزوجها على ما يريد. وهناك كان لا بد من أن يحصل ما يحول الحكاية من واقع يومي إلى دراما، قد تكون في السياق استثنائية، لكننا نفهم من سياق العمل ككل، انها يمكن أن تقع في أي لحظة - تماماً كما نفهم في "دعاء الكروان" أن "اغتصاب" المهندس خادمته هنادي، كان شأناً شبه طبيعي يقع البائسون ضحيته من دون أن يجرؤوا على

الشكوى. هنا في "الحرام" تكون الدراما في وجود صاحب الحقل، الذي ما إن يرى ما فعلته عزيزة، حتى يدنو منها، في اللحظة التي تحاول فيها الهرب. فيقبض عليها ثم يغتصبها على رغم مقاومتها، وبعد محاولة أولى فاشلة... ثمناً لحبة البطاطا.

طبعاً بعد ذلك الاغتصاب كان يمكن للحياة أن تسير في دوامتها المعتادة... لكن الذي يحدث، بعد أن تكون عزيزة قد التحقت بالعمل لتؤمّن البقاء - من جديد لها ولزوجها المريض دائماً - هو ان عزيزة تحمل سِفاحاً. وهي إذ تكتشف هذا، ولا تعرف طبعاً كيفية التخلص من الحمل، تربط طوال شهور حزاماً تشد به بطنها مانعة إياه من الظهور... وفي نهاية الأمر، وخلال يوم عمل شاق، تنتحي عزيزة جانباً وسط طبيعة صارت الآن شديدة القسوة والهيمنة، وتضع الطفل، الذي إذ لا تدري ماذا تصنع به مع أنه لا بد من فعل ما لدرء الفضيحة، لا تجد أمامها إلا أن تقتله، فتخنقه مرة أولى لكنه لا يموت، ثم تقتله في محاولة ثانية (في تذكير شديد الذكاء والإيلام بيوم الاغتصاب حين فشل المغتصب صاحب الحقل مرة أولى ليكرر التجربة، وكأن عزيزة تحاول أن تقتل الطفل الوليد مرتين مقابل اغتصابها مرتين، ما يضاعف من حجم التأثير). في وقت تالٍ يتم العثور على اللقيط المقتول، وتبدأ تحريات، تقود إلى عزيزة، التي سرعان ما تموت هي الأخرى، ضحية لكل ذلك البؤس ولكل ذلك الظلم... في وقت يتحلق الفلاحون البائسون من أمثالها حول جثمانها وذكراها وقد أضحت، في الفيلم على الأقل - إن لم يكن في الرواية الأصلية - رمزاً لبؤس فقراء الفلاحين ونضالهم في سبيل العيش والكرامة.

واضح هنا أننا، سينمائياً، أمام عمل ملحمي كبير، وأمام عمل مؤثر وفاعل على الصعيد الاجتماعي. من هنا لم يكن غريباً أن يعتبر الناقد الفرنسي جورج سادول هذا الفيلم إحدى أروع الملاحم السينمائية المصرية، وأن يصار دائماً إلى تسمية الفيلم واحداً من أفضل وأقوى عشرة أفلام في

تاريخ السينما العربية. وأن تكتب عنه صحيفة "لوموند" حين عرض في مهرجان "كان" عام إنتاجه (١٩٦٥): "إن ما يجذبنا في هذا الفيلم هو تلك الصورة التي تعكس آلام هذه القرية المصرية وأهلها. والحقيقة أن هذا الفيلم ليس فيلماً يمكن اعتباره عملاً يتحدث عن قضية فرد واحد (هو عزيزة طبعاً)، بل إنه أشبه ما يكون بتأمل كل ما يحيط بهذه الشخصية، من الشعب إلى الثقافة". ويعتبر هذا الفيلم دائماً قمة سينما هنري بركات (إلى جانب "دعاء الكروان" طبعاً) وكذلك قمة ما أدته فاتن حمامة من أدوار، في مسيرتها السينمائية الطويلة والمبدعة، كما أنه يوضع في خانة الكثير من الأفلام التي صورت الريف المصري على حقيقته انطلاقاً من بؤسه وآلامه، إلى جانب "الأرض" ليوسف شاهين.

«قنديل أم هاشم» ليحيى حقي: العلم والإيمان

يعتبر فيلم "قنديل أم هاشم" للمخرج المصري كمال عطية، واحداً من أبرز مئة فيلم في تاريخ السينما المصرية. لكن الأهم من هذا هو أن كمال عطية حين حقق هذا الفيلم عام ١٩٦٨، إنما كان واحداً من مبدِعَين مصريين في مجال الفن السابع، اكتشفا - متأخرين، كثيراً طبعاً - الإمكانات البصرية المدهشة في أدب يحيى حقي، الأديب المصري الكبير، الذي - مع هذا - كان وراء اكتشاف عدد كبير من أجيال الخمسينات والستينات في مصر، فن السينما الجاد والحقيقي، وذلك من خلال ندوة الفيلم المختار التي كان يقيمها ويشرف عليها، ويكتب - خدمة لها ولأعضائها - عشرات المقالات عن السينما وأفلامها. إذاً، مقابل اكتشاف كثر، من السينمائيين بخاصة، في مصر، أعظم أفلام تاريخ السينما بفضل يحيى حقي، تقاعست السينما

المصرية حتى عام ١٩٦٨ لتكتشف أدب يحيى حقي... حيث إلى جانب كمال عطية، كان هناك أيضاً حسين كمال الذي حقق فيلمه الرائع "البوسطجي"، المعتبر بدوره واحداً من أهم الأفلام في تاريخ السينما المصرية، وكان ذلك في العام نفسه.

أما يحيى حقي، فإن "قنديل أم هاشم" كان واحداً من أوائل النصوص الروائية التي كتبها هذا المبدع الكبير الذي كان غزير الإنتاج متنوع الاهتمامات، ظريفاً في كتابته. ولعل في إمكاننا هنا أن نستعيد السطور الأخيرة من هذا النص، لنقف عند مظهر من مظاهر إبداعه. فخاتمة الكتاب تقول: "إلى الآن يذكره أهل حي السيدة بالجميل والخير، ثم يسألون الله له المغفرة. مم؟ لم يفض إلى أحد بشيء، وذلك من فرط إعزازهم له. غير أنني فهمت من اللحظات والابتسامات أن عمي ظل عمره يحب النساء، كأن حبه لهن مظهر من تفانيه وحبه للناس جميعاً. رحمه الله...".

بهذه العبارات إذاً يختتم يحيى حقي "رواية" "قنديل أم هاشم". وقد تعمدنا هنا أن نضع كلمة رواية بين معقوفتين، أولاً لأنها تكاد في الحقيقة أن تكون قصة طويلة لا رواية، من ناحية ضآلة حجمها - إذ لا تزيد عن خمسين صفحة -، وثانياً لأن أسلوبها يغلب عليه طابع التقرير أو التحقيق، وكأن الكاتب يكتب هنا نصاً من دون أية أبعاد درامية عن شخص وقضية عايشهما ويريد أن يوصل أخبارهما لا أكثر. ومع هذا، أبدى النقاد دائماً إعجابهم بهذا العمل الأدبي معلنين أنه عمل تأسيسي حافل بالدلالات. بل إن واحداً منهم كتب أن "قنديل أم هاشم" هي "تعبير عن أزمة جيل من المثقفين نهل من علم الغرب، وعايش حضارته فاستأثر بإعجابه، وبدلاً من أن يشفق على تخلف وطنه، وجد الراحة في التمرد عليه، لا التمرد من أجله، وازدرائه والفرار منه (...). في هذه الرواية الصدارة هي للبرهنة على قضيته. ولهذا تختزل الوقائع المادية إلى الحد الأدنى". والحال أن الرواية تحمل هذا بالفعل لكنها في المقابل تبدو محيّرة في نهايتها، حيث إن يحيى

حقي قسم الأحداث قسمين أحدهما يدور في أوروبا والثاني في مصر، واصلاً بهذه الأحداث إلى موقف استخلاصي بدا من الرجعية بحيث إن الناقد رشاد رشدي يقف أمام كل هذا مندهشاً متسائلاً عن السبب الذي يمكّن البطل، اسماعيل، من النجاح في علاج حبيبته فاطمة من العمى، فقط بعد أن ارتد إلى الغيبيات، خصوصاً أنها كانت فقدت بصرها تماماً، مضيفاً: "نحن نفهم أن زيت القنديل قد أفسد عيني فاطمة وزادهما فساداً، ولكننا لا نستطيع أن نفهم كيف أن زيت هذا القنديل نفسه كان السبب في شفائها بعد ذلك. ونحن قد نفهم أيضاً السبب في ايمان اسماعيل بالعلم وثورته على الأوهام والخرافات، ولكننا لا نستطيع أن نفهم السبب في ارتداده إلى الغيبيات وكفره بالعلم".

والحقيقة أن رشاد رشدي لم يكن متفرداً في موقفه الاستنكاري هذا... والذي وجد في "قنديل أم هاشم" تناقضاً كبيراً، حتى وإن كان يحيى حقي برر هذا كله، إذ كان يقول لمن يسأله عن روايته هذه: "لقد أقمت في روما خمس سنوات عدت بعدها إلى مصر فأحسست بصدمة كبيرة ورحت أسأل نفسي: ما الذي حدث؟ لماذا هذا التأخر؟ وأصابتني صدمة شديدة، اخترت أن أعبر عنها في شخصية شابة من عائلة فقيرة سافر إلى أوروبا ليتعلم وعاد متنكراً لأصله. وقد حاولت تعرية هذه النزعة عند الشبان الذين ابتعثوا للدراسة فعادوا متنكرين لأصولهم مرتدين "البرنيطة وبين شفايفهم البايب" ينفثون دخانهم في وجوهنا باحتقار. لقد جعلت اسماعيل يرفض كل معتقداته المصرية... حتى الدين، إلى درجة أنه يقول لأمه حين تحدثه عن قنديل أم هاشم المبارك الذي يحقق المعجزات (وسيتفوق على الطب في معالجة عيني فاطمة): "أنا لا أعرف أم هاشم هذه، ولا أعرف حتى أم عفريت".

أما بالنسبة إلى الفيلم، فإنه لم يخرج عن الإطار العام للرواية. وهو في الحقيقة لم يكن في حاجة إلى هذا الخروج. من ناحية لأن الرواية قصيرة (٥٠ صفحة)، ثم لأن أسلوب يحيى حقي فيها كان أسلوباً أقرب إلى أن يكون بصرياً. وكأنه كان صاحب مشروع لكتابة سيناريو، ثم استبدله بكتابة النص.

فعمّ تتحدث الرواية، وعمّ - بالتالي - يتحدث الفيلم؟ عن الشاب اسماعيل الذي سافر إلى الخارج وغرق في عالم أوروبا وثقافتها العقلانية إلى درجة نسي معها تقاليد شعبه ومعتقداته. وهو حين يعود إلى مصر أخيراً وقد تغير، يكتشف أن فاطمة، قريبته والتي هي بمثابة خطيبته، مصابة بمرض في عينيها يفقدها البصر تدريجاً، وأن الأهل يحاولون شفاءها باستخدام زيت قنديل أم هاشم المبارك. فيثور إذ يتبين له أن الزيت يزيد من مرض فاطمة... غير أنه حين يرمي القنديل وزيته جانباً، ويبدأ باستخدام أساليب الطب الحديث لمعالجة الفتاة، يكتشف هنا أن هذا الطب عاجز بدوره... فيكفر به، ويعود إلى القنديل مستخدماً إياه لشفاء فاطمة... فتشفى. وكانت النتيجة أن ضرب عرض الحائط بكل ما كان تعلمه في أوروبا و"افتتح عيادته في حي البغالة بجوار التلال، في منزل يصلح لكل شيء إلا لأستقبال مرضى العيون. الزيارة بقرش واحد لا يزيد (...). وهنا كم من عملية شاقة نجحت على يديه بوسائل لو رآها طبيب أوروبا لشهق عجباً. استمسك من علمه بروحه وأساسه، وترك المبالغة في الآلات والوسائل واعتمد على الله، ثم على علمه ويديه فبارك الله في علمه ويديه. وتزوج فاطمة وأنسلها خمسة بنين وست بنات... وكان في آخر أيامه ضخم الجثة، أكرش، أكولاً نهماً، كثير الضحك والمزاح والمرح...".

في شكلها الظاهر هذا تبدو "قنيل أم هاشم" كرواية وكفيلم محاولة للمزاوجة بين الإيمان والعلم، غير أن كثراً رأوا فيها تخلياً عن العلم وحاروا في أمرهم، واصلين إلى شتى التفاسير. ولعل التفسير الأقرب إلى المنطق، هو ذاك الذي يضع "قنديل أم هاشم" في إطارها الزمني، إذ نعرف أن يحيى حقي كتبها بين عامي ١٩٣٩ و١٩٤٠. وهي في الحقيقة، حقبة كانت شهدت توجه عدد كبير من الكتّاب والمفكرين المصريين، وربما خارج مصر أيضاً، إلى محاولة كتابة أعمال ونصوص فيها عودة إلى قضايا الإيمان والمسائل الدينية. والمهم هنا هو أن معظم الذين حاولوا ذلك النوع من التوجه في

الكتابة كانوا معروفين قبل ذلك بكونهم من أهم اصحاب الفكر الليبرالي العلماني، من طينة طه حسين ومحمد حسين هيكل وتوفيق الحكيم وغيرهم. وستقول دراسات لاحقة إن هؤلاء إنما دنوا من ذلك النوع من الكتابة، إثر اكتشافهم، على ضوء الازدهار الذي عرفه انتشار حركة الأخوان المسلمين وفكرهم، أن الشعب، بإيمانه العميق، في واد وهم في واد آخر. ومن هنا نما لديهم ذلك الشعور بأن من واجبهم الآن ان ينحوا في كتابتهم إلى نوع من التوفيق بين الفكر العقلاني والحساسية الشعبية، مع محاولة الإطلال على الدين وتاريخه عقلانياً (وهو توجه لعله وجد ذروته في "على هامش السيرة" لطه حسين و"حياة محمد" لهيكل... بين أعمال أخرى). ومن المرجح أن محاولة يحيى في "قنديل أم هاشم" لا تخرج عن هذا السياق.

ولعل اللافت هنا، وعلى عكس ما يحدث عادة بالنسبة إلى أفلام كثيرة مأخوذة عن كتب أدبية، حيث ينسى الكاتب أحياناً لمصلحة مخرج الفيلم ونجومه، اللافت هو أن "قنديل أم هاشم" ظل مرتبطاً، كفيلم، باسم يحيى حقي، بعد أن نسي كثر أنه من إخراج كمال عطية... بل إن كثراً من متفرجي الفيلم ينسون أنه من بطولة شكري سرحان الذي لا شك في أنه قدم هنا أحد أقوى أدوار تاريخه السينمائي.

«٢٠٠١ أوديسا الفضاء»:
رحلة الإنسان في الزمان والمكان

نحن الآن في العام ٢٠٠١. لكننا، معشر البشر، لا نزال نعيش تقريباً الحياة نفسها التي كنا نعيشها في العام ١٩٦٨. ما يعني أن الكثير من تنبؤات – ومخاوف – فيلم "٢٠٠١ أوديسا الفضاء" التي كان عبر عنها المخرج ستانلي كوبريك، متبعاً أثر كاتب القصة الأصلية التي اقتبس منها الفيلم، آرثر

سي. كلارك، لم يتحقق، أو لم يتحقق على الشكل الذي "تنبأ" به الفيلم. أو هذا، على الأقل، ما قد ينحو إلى قوله كثيرون اليوم. وربما ما ينحو إلى التأكيد عليه الفيلم نفسه إذ يعاد عرضه في هذه الأيام.

ولكن يبقى سؤال أساسي: هل كان الفيلم، حقاً، فيلماً تنبؤياً؟ هل كانت غاية الفيلم استباق الأحداث التي كان يرى أنها سوف تحصل خلال العقود التالية على عرضه؟

إن قراءة متأنية للفيلم الذي حققه ستانلي كوبريك ويعتبر دائماً واحداً من أجمل وأعمق الأفلام في تاريخ الفن السابع، ستقول لنا دون أي التباس، إن الفيلم لم يسع لأن يكون فيلم توقعات، بل إنه في حقيقته كان أشبه بقصيدة بصرية، غايتها الأساسية التأمل في تاريخ البشرية، لا في مستقبلها.

ولئن كان الفيلم قد تضمن ما يمكن أن ينظر إليه على أنه رؤية استشراف مستقبلية، فإن هذه الرؤية كانت جزءا من بعده التأملي، بما في ذلك تمرد الحاسوب الآلي هال على رواد الفضاء البشر، والرحلات المشتركة إلى عطارد وأجواء الفضاء العليا، بين الاميركيين والسوفيات. كل هذا كان من جملة عناصر شاء منها كوبريك التحدث عن ماضي الإنسان وحاضره، لا عن مستقبله. وفي سياق ذلك يأتي ذلك القسم الرابع، والرائع، من الفيلم، حين يجد رائد الفضاء نفسه، إذ عاد من رحلته - أو انه كان لا يزال فيها!؟ - وقد وقف في غرفة يعود أثاثها إلى القرن الخامس عشر، وقد تحول هو نفسه (!) إلى جنين أو إلى مولود ولد لتوه.

ومن الواضح ان هذا المشهد الرؤيوي إنما أتى في ختام الفيلم وكأنه خاتمة رحلة بيكارية داخل الانسان نفسه، لا في العوالم الخارجية. ومع هذا، لا بد من الاشارة، إلى أنه ليس من الضروري التوقف عند أي تفسير ها هنا، لأن هذا الفيلم الشاعري والأخاذ، يظل عصياً على أي تفسير، تماماً مثلما هو حال القصائد الكبرى.

من ناحية سياقه يتألف "٢٠٠١ أوديسة الفضاء" من أربعة أقسام رئيسية:

- القسم الأول هو "فجر البشرية"، وفيه تطالعنا جماعة من القردة التي يتمحور تطورها عبر أكلها للنبات. وهذه المجموعة تهددها مجموعة أخرى آكلة للحم. وحين تستيقظ المجموعة الأولى ذات يوم تجد أمامها نصبا مرتفعا أسود اللون لا تدرك كنهه. عند ذلك يتعلم واحد من القردة كيف يستخدم عظمة ليقتل بها، آملا في الحصول على اللحم. وبذلك يكون الكون قد دخل مرحلة جديدة من تطوره.

- القسم الثاني ينقلنا زمنياً، أربعة ملايين عام. وتحديداً إلى العام ٢٠٠١. والانتقال يكون عبر قطعة العظم نفسها التي إذ ترمى في الفضاء تصبح مركبة فضائية عملاقة تقوم برحلة إلى القمر. والغاية من الرحلة، تمكين العالم الاميركي د. هوارد من سبر أغوار نصب أسود غريب جرى اكتشاف وجوده على سطح القمر. ويتبينأ النصب مدفون هناك منذ زمن بعيد. وأن الذين يقتربون منه يتعرضون لعواصف رهيبة...

- في القسم الثالث وعنوانه "مهمة في المشتري"، نجد أنفسنا بعد ثمانية عشر شهراً من القسم الأول. ولدينا هنا المركبة "ديسكافري" وهي في طريقها إلى الكوكب المشتري، وعلى متنها رائدا الفضاء الأميركيان بومان وبول، وعدد من العلماء الذين جمدوا في الصقيع لكي يعادوا إلى الحياة والحركة لدى وصولهم إلى الكوكب. وعلى متن المركبة أيضاً الحاسوب الآلي "هال ٩٠٠٠". وخلال الرحلة يقوم صراع صامت أولاً، ثم صاخب بعد ذلك، بين الحاسوب القادر على الكلام، ورائدي الفضاء. ويتمكن الحاسوب ذات لحظة من القضاء على الرائد بول رامياً إياه في الفضاء اللامتناهي. وفي المقابل يتمكن الرائد بومان من تدمير الحاسوب "هال" على رغم توسلات هذا الأخير.

- في القسم الرابع لدينا بقية المهمة في المشتري، ولكن لدينا أيضاً قسماً أساسياً، هو أجمل ما في الفيلم، عنوانه "ما وراء الأبدية". في هذا القسم يتابع بومان رحلته ويلتقي النصب الأسود بالقرب من كوكب المشتري. وهو بعد ذلك، على متن المركبة، يجتاز العديد من المناطق الفضائية الغامضة، ويجد نفسه كالمأخوذ بالخطوط والألوان، وبذلك السفر عبر اللانهاية. بيد أن المهم هنا هو أن رحلته ليست رحلة في المكان/ الفضاء فقط، بل هي رحلة في الزمان أيضاً، لأن خط سيره سيوصله في النهاية إلى حيث يجد نفسه داخل غرفة يعود أثاثها وديكورها إلى القرن الثامن عشر. وهو داخل الغرفة سيجد نفسه وقد اكتهل ثم شاخ تدريجياً، وخلال دقائق، ومن ثم يجد نفسه مجددا في مواجهة النصب الشهير الذي لا يزال يجابه الإنسان منذ فجر البشرية. وعند مجابهته للنصب، يتحول الشيخ إلى جنين كوكبي يسبح في الفضاء فوق الأرض. وعلى تلك الرؤية ينتهي الفيلم بعد أكثر من ساعتين ونصف الساعة من بدايته.

بالنسبة إلى النقاد ومؤرخي السينما يعتبر "٢٠٠١ أوديسا الفضاء" من أكثر أفلام الخيال العلمي جمالاً وطموحاً، وطموحاً بالتحديد لأن مخرجه شاء من خلاله أن يتجاوز تبسيطية تيار الخيال العلمي وتعقيديته في الوقت نفسه: شاء أن يحقق فيلما مختلفاً. فأسس به لتيار سينمائي جديد، كان شديد السذاجة والتخطيطية من قبله. وكوبريك نفسه كان يقول عن فيلمه: "لقد حاولت فيه ان اخلق تجربة بصرية تدخل الوعي مباشرة بما تحتويه من قوة عاطفية وتأثيرية". والحقيقة أن كوبريك نجح في ذلك وإلى حد بعيد، ولا سيما إذ ينبهنا مسبقا إلى أن "كل متفرج سيكون حراً في استنباط الدلالة الفلسفية والرمزية للفيلم، حسبما يرتئي". وهو في ذلك الاطار رفض دائما تقديم أي تفسير للبعد الزمني في الفيلم، أو لدلالة النصب الأسود، أو لمغزى تلك القفزات المذهلة بين زمن وآخر. وحتى للصراع مع الحاسوب. لقد طالب كوبريك متفرجيه بأن يقدموا تفسيراتهم هم.

ستانلي كوبريك الذي رحل عن عالمنا، يعتبر واحداً من أكبر فناني السينما. وهو أميركي الأصل ولد في العام ١٩٢٨. وبعد أفلامه الأولى، استقر في بريطانيا التي حقق فيها، ولكن ليس عنها، أهم وأجمل أفلامه: أي تلك السلسلة التي يمكن اعتبار كل واحد منها مؤسساً حقيقياً للنوع الذي يخوضه، من "لوليتا" عن رواية فلاديمير نابوكوف، إلى "عيون مغمضة على اتساعها" عن قصة لآرثر شنيتزلر، مروراً بـ "سبارتاكوس" و"البرتقال الآلي" و"إشراق" و"باري لندن" و"دكتور سترانجلاف" وغيرها من روائع سينمائية، يعتبر "٢٠٠١ أوديسا الفضاء" أهمها، بل واحداً من أهم الأفلام في تاريخ السينما.

«البرتقال الآلي» لستانلي كوبريك:
من يعاقب من؟

لو التفت متفرج صالة كارزون اللندنية السينمائية، صوب غرفة العرض في ذلك اليوم الشتائي البارد من عام ١٩٧١، لكان قيض له أن يرى مشهداً تاريخياً، تتحدث عنه الكتب والدراسات ولكن ندر لأحد أن شاهده فعلياً: في المشهد المخرج الأميركي ستانلي كوبريك، الذي كان مقيماً في لندن في ذلك الحين بعدما بارح بلاده الأميركية ضجراً وغضباً. وفي تلك اللحظة كان كوبريك قد جاء متخفياً بعض الشيء ليتابع انطلاقاً من غرفة العرض، النواحي التقنية المتعلقة بذلك العرض الأول لفيلمه الجديد في ذلك الحين "البرتقال الآلي". وكانت تلك عادته: يشاهد الفيلم مع الجمهور من ذلك المكان ويضبط الصورة والصوت متأكداً من أن كل شيء على ما يرام. في غرفة العرض أبدى كوبريك سروره وكذلك أبدى رضاه عن رد فعل الجمهور الحاضر في الصالة إزاء الفيلم. لكنه لم يكن يعرف أن الرقابة

الإنكليزية ستمنع فيلمه ذاك من العرض بعد أيام قليلة بسبب إفراطه في اللجوء إلى العنف في موضوعه ومشاهده. وأن الفيلم سيظل ممنوعاً، في بريطانيا، لفترة طويلة. لكن بريطانيا لم تكن البلد الوحيد الذي منع "البرتقال الآلي" يومها. وثمة بلدان لا تزال تمنعه حتى اليوم على الأرجح. وفي المقابل، نرجح أن ما من بلد منع تداول الرواية التي اقتبس كوبريك الفيلم منها، وهي تحمل العنوان نفسه وتوقيع أنطوني بارغس أحد كبار الروائيين البريطانيين في النصف الثاني من القرن العشرين. صحيح أن الرواية بدورها عنيفة، ولكن الفارق كبير بين أن يتحول الحديث عن العنف إلى كلمات، وأن يتحول إلى صور.

غير أن كوبريك، وكذلك كانت حال بارغس من قبله، لم يكن راغباً بالطبع في أن يدعو في "البرتقال الآلي" إلى العنف، بل أكثر من هذا: كان يتطلع إلى التنديد به وإلى إفراغه من مبرراته، ومن ثم تصوير أكثر من أسلوب لممارسة العنف، ستقول لنا نهاية الفيلم، إن الجسدي كان أسهلها، في مقابل العنف السلطوي الذي مورس على ممارسي العنف أنفسهم، في محاولة اجتماعية نفسية، لتدجينهم. مهما يكن فإن "البرتقال الآلي" يبقى حتى اليوم واحداً من أكثر الأفلام عنفاً في تاريخ السينما، شرط أن ننحي جانباً أعمالاً كثيرة بدورها عنيفة ولكن في شكل مجاني، أي من دون فاعلية. أما "البرتقال الآلي" فإن عنفه فاعل وخطير. أو هذا ما رأته الرقابة الإنكليزية على الأقل.

موضوع الفيلم يبدو، للوهلة الأولى بسيطاً: في مستقبل لندني غير بعيد من الزمن الذي صور فيه الفيلم خصوصاً أن ثمة ما يوحي على رغم مستقبلية الفيلم بأننا لا نزال في عهد إليزابيث الثانية -. في ذلك المستقبل يقدم لنا الفيلم مجموعة من الشبان الذين يعيشون حياة متحررة من كل قيد، وحتى من قيود اللغة طالما أن اللغة التي يستخدمونها في ما بينهم هي مزيج من الإنكليزية والروسية والهمهمات غير المفهومة لغيرهم. وهؤلاء الشبان

يتحلقون في نوادي شرب الحليب، من حول زعيمهم الشاب اليكس دي لارج (يذكر اسمه بالاسكندر الكبير طبعاً)، ويمارسون عنفهم وحياتهم المنفلتة على إيقاع واحدة من أجمل وأروع سيمفونيات بيتهوفن: التاسعة. بل إن اليكس (وقام بالدور مالكولم ماكدويل في واحد من أقوى أدواره إطلاقاً)، يعيش الحال الموسيقية البيتهوفنية حتى أعماق روحه، إلى درجة أنه لاحقاً حين يقبض عليه المجتمع والسلطة، يعاقب هو بدوره على إيقاع تلك السيمفونية. وهنا ربما يكون علينا أن نلفت النظر إلى الحضور القوي للموسيقى من بيتهوفن ومن غيره، وصولاً إلى موسيقى الكترونية صاغها والتر كروس، الذي كان في ذلك الحين يتحول إلى أنثى تحمل اسم وندي -. وهو حضور معهود دائماً في سينما كوبريك. (ولعل من المفيد في هذا السياق أن نذكر أن المشروع الأول لتحقيق "البرتقال الآلي" كان يفترض أن يقوم أعضاء فريق الرولنغ ستون بأدوار الشبان، بما في ذلك دور اليكس دي لارج). هؤلاء الشبان يدورون خلال القسم الأول من الفيلم، من مكان إلى آخر ممارسين أقصى درجات العنف لا سيما ضد موسيقي كهل يغتصبون زوجته ويقتلونها (وشيء مثل هذا كان الكاتب أنطوني بارغيس قد تعرض له على يد عصابة شبان، ما دفعه أصلاً إلى كتابة الرواية متسائلاً، بسخرية، ما هو مستقبل البشرية إزاء ذلك الانفلات العنفي). لكن هذا كله لا يشكل سوى القسم الأول من الفيلم. أما القسم الثاني، فيقوم على اعتقال اليكس من قبل السلطات، خصوصاً بعد أن يكون رفاقه أنفسهم قد انضموا إلى سلك الشرطة، وصاروا يساهمون في معاقبته. أما هذه المعاقبة فتقوم في تدجين اليكس إلى درجة لا يُكتفى معها بأن يفقد القدرة - أو حتى الرغبة على ممارسة العنف، بل يصبح مطواعاً يتحمل الإهانات وعنف الآخرين من دون أن يبدي أي رد فعل. ومن هنا عبارة "البرتقال الآلي" التي عنون الفيلم بها. فذلك النوع من معالجة نزعة العنف، الذي مورس على اليكس، حوله إلى خرقة لا حياة فيها ولا حيوية. ومن الواضح أن هذا التحول لا يرضي ستانلي كوبريك الذي نجده في

المحصلة النهائية يعتبر هذا التدجين عنفاً لا يقل قوة وإهانة للكائن البشري عن العنف الجسدي الذي يمارسه هذا الأخير.

بهذا التفسير والتأكيد يكون ستانلي كوبريك قد افترق، ضمنياً، عن رواية بارغيس - أو لعله أعاد تفسير ما كان يريد هذا الأخير أن يخلص إليه لكنه لم يفعل، علماً أن بارغيس أبدى دائماً رضاه عن اشتغال كوبريك على روايته التي كانت صدرت للمرة الأولى سنة ١٩٦٢ -. والحقيقة أن هذا الافتراق يعتبر أساسياً في تعامل كوبريك الدائم مع الكتّاب الذين كان اعتاد أن يقتبس أعمالهم للسينما مطوّعاً هذه الأعمال لمفاهيمه الخاصة، لا سيما منها المفهوم الذي يمكن تلخيصه بفكرة أساسية تقول: في البدء كان الجنون. ففي هذا الفيلم صور كوبريك بقوة، العنف، لكنه صوره كي يصور الجنون من خلاله: جنون اليكس وصحبه، ولكن جنون مجتمع القمع "الهادئ" أيضاً. هذا القمع الذي لم يفت المخرج أن يصوره وهو يمارس من قبل سلطات فرحة بنفسها، أمام أجهزة الإعلام التي لا يقل فرحها بما يحدث عن فرح السلطات. والحقيقة أن مخرجاً طوّع نصاً عن سبارتاكوس، وآخر عن الحرب العالمية الأولى ("خطوات المجد")، وثالثاً عن الحب وجنونه ("لوليتا") ثم نصاً لتاكري عن الانتهازية والصعود الطبقي في إنكلترا القرن الثامن عشر ("باري لندون") وصولاً إلى جنون الحاسوب الآلي (في "أوديسا الفضاء") والحرب النووية وجنرالاتها الأميركيين ("دكتور سترانجلاف") وحرب فيتنام (في "سترة معدنية كاملة")، مخرجاً مثل هذا ما كانت لتفوته إمكانية تصوير الجنون في حالته المطلقة من خلال نص بارغيس الذي كان أكثر مستقبلية وأقل جنوناً وأشد طرافة في شكله الأدبي. ولا بأس أن نذكر هنا بأن كوبريك في "البرتقال الآلي" وضعنا منذ اللقطة الأولى للفيلم (صورة تملأ الشاشة لوجه اليكس المكحّل وهو ينظر إلينا بجنون ونزق)، في قلب عالمه وفي قلب عالم الجنون، إذ يعرف متابعو أعماله أن لمثل هذه اللقطة وجوداً، وبالتعبير والمعنى نفسه، في معظم أفلامه، لا سيما في لحظة العنف والرعب القصوى

في "الاشراق" من بطولة جاك نيكلسون، حين ينكشف جنون هذا داخل الفندق الجبلي المعزول، ويبدأ مطاردة زوجته وابنه الصغير لقتلهما.

ستانلي كوبريك (١٩٢٨ - ١٩٩٩) لم يحقق طوال نصف قرن سوى ١٣ فيلماً طويلاً، ربما يكون "البرتقال الآلي" أشهرها بفضل تصدي الرقابات له. ولكن كذلك لمزايا ذاتية فيه تجعله صنواً لأعمال كبيرة أخرى لكوبريك الذي بعد بدايات أميركية سينمائية جيدة، تلت تحوله من مصور فوتوغرافي إلى مخرج سينمائي، من دون أن يدرس أياً من الفنين رسمياً أو أكاديمياً، بارح الولايات المتحدة ليعيش ويعمل هناك، محققاً ما معدله فيلم واحد كل ٥ أو ٦ سنوات. غير أن أفلامه، على قلة عددها وتباعد المسافة الزمنية بين تحقيق كل اثنين متتاليين منها، تعتبر، وكل في مجاله وموضوعه، من الأفضل بالنسبة إلى النوع. وهذا ينطبق على "أوديسا الفضاء" كما على "دكتور سترانجلاف" و"باري لندون" وغيرها.

«يوميات نائب في الأرياف»:
المتهم هو التخلف

"... ففي "يوميات نائب في الأرياف" لا تصبح مصر مجرد فكرة ميتافيزيقية خالدة، وإنما هي واقع مملوء بالبؤس والعار وقابل للزوال من خريطة الحضارة." بهذه العبارات، وبغيرها تحدث الناقد الراحل غالي شكري عن واحدة من أهم الروايات العربية التي صدرت خلال النصف الأول من القرن العشرين، رواية "يوميات نائب في الأرياف" لتوفيق الحكيم الذي كان قد سبق له قبل إصدار هذه الرواية، أن أصدر رواية أولى لعبت دوراً أساسياً في نشوء فن الرواية في مصر وفي العالم العربي كله، وهي رواية "عودة الروح". وإذا كان الحكيم قد قدم في هذه الرواية الأولى عملاً روائياً خالصاً

لا لبس في روائيته وبناء شخصياته واصلاً إلى حد التأرجح فيه - بحسب الكثير من النقاد - بين مذاهب فنية عدة مثل الكلاسيكية والرومانسية الواقعية، فإنه في "يوميات نائب في الأرياف" بدا أكثر التباساً، إذ جعل الرواية تروى لنا على شكل مذكرات، وعلى لسان نائب عام يعين في الأرياف ليجد نفسه هناك في مواجهة الحياة البائسة التي يعيشها الفلاحون من ناحية، ومن ناحية أخرى في مواجهة أولى الجرائم التي يتعين عليه النظر فيها. وهكذا، انطلاقاً مما يرويه لنا النائب العام في يومياته نجد أنفسنا، بحسب الباحث روجر آلن في مواجهة "عادات وتقاليد مجتمع صغير في أحد الأقاليم المصرية". ويلفت آلن انتباهنا في هذا السياق إلى أن "حيوية الصورة التي يرسمها لنا الحكيم، توحي بأنه إنما يروي جوانب من تجربته حين عمل كمدعٍ عام بعد عودته من دراسته في أوروبا".

وعلى هذا النحو يمكننا، بالطبع تفهم السطور الأولى في الرواية حين يفتتحها الراوي قائلاً: "لماذا أدون حياتي في يوميات؟ ألأنها حياة هنيئة؟ كلا! إن صاحب الحياة الهنيئة لا يدونها، إنما يحياها. إنني أعيش مع الجريمة في أصفاد واحدة. إنها رفيقي وزوجي اطالع وجهها في كل يوم، ولا أستطيع أن أحادثها على انفراد. هنا في هذه اليوميات أمتلك الكلام عنها، وعن نفسي، وعن الكائنات جميعاً. أيتها الصفحات التي لم تنشر! ما أنت إلا نافذة مفتوحة أطلق منها حريتي في ساعات الضيق".

- غير أن شكل المذكرات الذي يتخذه هذا العمل، والغوص في أصول غاية الكتابة من كونها "مجالاً لممارسة الحرية" كما تفيدنا هذه الكلمات... وإغراق الكاتب في البعد الموضوعي لعمله، وما في العمل ككل من واقعية تكاد، تحت مجهر الكاتب، تبدو سوسيولوجية، كل هذا لا ينفي أننا حقاً هنا أمام عمل روائي حقيقي. إذ إن الجوهر هنا هو حكاية الجريمة المزدوجة التي تطالع نائبنا العام، فيسرد لنا أحداثها ويصف "أبطالها". وهو الأمر الذي

يركز عليه، طبعاً، المخرج توفيق صالح في معالجته السينمائية – تحت العنوان نفسه – للفيلم الذي اقتبسه من كتاب توفيق الحكيم (١٩٦٩).

– تبدأ الرواية والفيلم بالتالي، إذاً، بما يقصه علينا راويها الذي ما كاد يضع رأسه على المخدة ذات مساء وَسِنٍ حتى حركه صوت الخفير يضرب الباب ضرباً شديداً، ليدخل "عليٌّ خادمي يفرك عينيه بيد، ويقدم إليَّ بالاخرى إشارة تلفونية، فأدنيت الورقة من الضوء وقرأت: الليلة، الساعة ٨ مساء، بينما كان المدعو قمر الدولة علوان ماشياً على الجسر بالقرب من داير الناحية، أطلق عليه عيار ناري من زراعة قصب والفاعل مجهول، وبسؤال المصاب لم يعط منطقاً وحالته سيئة، الزم الإخطار العمدة".

لقد كان من شأن مثل هذه الجريمة أن تمر مرور الكرام، إذ نعرف أن جرائم كثيرة من هذا النوع ترتكب كل ليلة في كل مكان... ومن النادر أن يتوصل المحققون إلى نتيجة، فتقيد الجريمة ضد مجهول. وهنا أيضاً ستقيد هذه الجريمة ضد مجهول، وكذلك ستكون حال الجريمة الأخرى التي تفرعت عنها، ذلك أن المهم هنا ليس الحدث المزدوج في حد ذاته، بل الخلفية التي يرسمها الراوي. فهذا الراوي، وهو وكيل النيابة ينتقل فور تلقيه الإشارة، إلى مكان الحادث ويأمر بنقل المصاب إلى المستشفى. غير أن الراوي، وسط المناخ الاجتماعي في الريف، لن يعرف الكثير عما يحدث. وفي الوقت الذي يكون فيه المصاب في المستشفى متأرجحاً بين الحياة والموت، يفهم وكيل النيابة، أن قمر الدولة فقد زوجته قبل عامين، وأن هذه تركت له أختها الصغيرة ريم تعيش معه. إذاً فريم هي الشخص الوحيد الذي يمكنه أن يفيد التحقيق لذلك يقبض على ريم ويتطوع المأمور بأن تقيم في بيته ريثما يحقق معها الوكيل في اليوم التالي. وفي تلك الأثناء تبرز في الرواية شخصية الشيخ عصفور، الذي يحيط ريم برعايته ويرافق ما يحدث من دون أن يعرف أحد كيف ولماذا. وفي اليوم التالي حين يتوجه الوكيل لاستجواب ريم يفاجأ بأنها اختفت تماماً. لقد هربت من بيت المأمور ويصدر الوكيل أوامره

بالبحث عنها في القرى المجاورة. وإذ يكون هو متوجهاً إلى المستشفى أملاً في أن تكون حال قمر الدولة قد تحسنت حيث يمكن استجوابه، يلمح ريم جالسة مع الشيخ عصفور قرب المستشفى مع عشرات الزوار، فيذهب إلى المأمور طالباً إليه إرسال قوة للقبض على ريم. لكن القوة إ تتوجه للقيام بذلك، تجد الشيخ عصفور وحده. وفي الوقت الذي يعلن فيه المستشفى وفاة قمر الدولة ما ضيّع على الوكيل فرصة استجوابه، وفي الوقت الذي تتجه فيه الامور إلى تقييد قتل قمر الدولة ضد مجهول، تحدث مفاجأة أخيرة: لقد تم العثور على جثة ريم طافية فوق مياه إحدى الترع غير بعيدة عن القرية. وهكذا إذ تتداخل الجريمتان، ويتطلع الوكيل إلى تشريح الجثتين، ولا سيما جثة ريم لمعرفة سبب موتها، يصطدم بالمواقع الاجتماعية والدينية، وينتهي الأمر بتقييد جريمة قتل ريم بدورها ضد مجهول... فيما يقول لنا الراوي: "ووضعت أمامي ملفات قرأت على أحدها: "قضية قمر الدولة علوان"، فتذكرت أن الفاعل في هذه القضية لم يعرف، طبعاً لم يعرف ولن يعرف. وكيف يراد منا أن نعرف متهماً في قضية غامضة كهذه القضية، وكل من المأمور والبوليس، وأنا "ملبوخ" في قراءة شكاوى وجنح ومخالفات وحضور جلسات، وفي تزييف الانتخابات (...). إن الأموال لتنفق هنا بسخاء في التافه من الأمور، وإما إذا طُلبت لاقامة العدل او تحسين حال الشعب فإنها تصبح عزيزة شحيحة (...) ذلك أن العدل والشعب... الخ، كلمات لم يزل معناها غامضاً في العقول في هذا البلد. كلمات كل مهمتها أن تكتب على الورق وتلقى في الخطب كغيرها من الألفاظ والصفات المعنوية التي لا يحس لها وجود حقيقي، فلماذا ينتظر مني أنا أن آخذ على سبيل الجد روح قمر الدولة علوان؟".

عندما كتب توفيق الحكيم (١٨٩٨-١٩٨٧)، هذا العمل الذي يعد من أبرز أعماله، كان في الأربعين من عمره، هو الذي إذ ولد لأب فلاح وأم ذات أصول تركية، كان أولع بالأدب والمسرح وبقية الفنون منذ فتوته، لكنه

درس الحقوق بناء على اصرار أبيه، وعاش ردحاً من حياته في فرنسا، في مرحلة من حياته بدأ يمارس فيها الكتابة في شكل جدي. ولقد كانت "عودة الروح" واحدة من أول أعماله الكبيرة المنشورة، تلتها اعمال بالعشرات في مجال القصة والرواية والمسرحية والفكر والنقد والسيرة الذاتية، مثل "عصفور من الشرق" و"أهل الكهف" و"حمار الحكيم" و"عصا الحكِم" و"شهرزاد" و"يا طالع الشجرة" و"الرباط المقدس" و"عودة الوعي" و"التعادلية" وغيرها من أعمال جعلت من الحكيم واحداً من أبرز الكتّاب العرب في طول القرن العشرين وعرضه.

أما توفيق صالح الذي اضطره انحصار زمن الفيلم في ساعتين، إلى أن يتخلى عن صفحات كثيرة من الكتاب، معظمها يحمل طابعاً تأملياً (تيار الوعي إلى حد ما).. وعلى رغم ذلك ظل للفيلم طابع أدبي لا شك فيه، جعله يعتبر من أقل أفلام توفيق صالح سينمائية، مقارنة بأعمال له مثل "المتمردون" و"درب المهابيل" و"زفاف السيد البلطي". والمعروف عن توفيق صالح، بشكل عام، هو أنه استقى العدد الأكبر من أفلامه السبعة التي حققها طوال مساره المهني، منذ نهاية سنوات الخمسين من القرن العشرين وحتى اليوم، من أعمال أدبية، بما في ذلك الفيلمان اللذان حققهما خارج مصر: "المخدوعون" في سورية عن قصة للفلسطيني غسان كنفاني، و"الأيام الطويلة" في العراق، عن "رواية" للشاعر العراقي الراحل عبد الأمير معلا...

«الموت في البندقية»:
من مان إلى فيسكونتي القضية نفسها

لم يكن الكاتب الألماني توماس مان من الذين تهزهم الكوارث، حتى ولو كانت شخصية، ومع هذا من المؤكد أن أموراً كثيرة عائلية وعامة

عرفت خلال فترة من حياته كيف تحدث شرخاً في تلك الحياة حياته. وفي المقابل، كانت تلوح له لحظات طيبة تعيده إلى طريق الخلق والفن. ومن هنا كانت هناك، على وجه الخصوص تلك الأمسية الغريبة التي حضر فيها، في رفقة ماكس رينهاردت، التقديم الأول للسمفونية الثامنة لغوستاف ماهلر (١٨٦٠ - ١٩١١)، الذي كان، بعد فاغنر، من موسيقيي مان الأثيرين. والحال ان ذلك التقديم أحدث في روح توماس مان تأثيراً كبيراً وجعله يعيد النظر في بعض مفاهيمه الفنية ورغباته الأدبية. ثم حدث بعد عام من ذلك أن زار مدينة البندقية. وهناك، كما يبدو، وصله خبر موت ماهلر، فأصيب بصدمة اضافية، من المؤكد أنها كانت هي، إضافة إلى صدمة انتحار اخته ومرض زوجته، ما دفعه إلى كتابة العمل الذي كان ينتظر تخمره لديه منذ زمن بعيد: "الموت في البندقية"، تلك الرواية القصيرة - نسبياً -، التي ستصبح، مع "آل بودنبروك" و"الجبل السحري" من أشهر أعمال توماس وأكثرها شعبية. بل ربما أيضاً العمل الأكثر تعبيراً عن نظرات الكاتب الفنية والإنسانية. وهي الرواية نفسها التي أعاد إليها المخرج الإيطالي الكبير لوكينو فيسكونتي، الحياة من جديد في السبعينات من القرن الماضي، إذ حولها إلى فيلم جاء في شكله مختلفاً بعض الشيء عن الرواية، لكنه في جوهره أتى متطابقاً معها، ليقدم واحداً من أفضل نماذج اللقاء بين الأدب وفن السينما في ذلك الزمن.

إذاً، كتب توماس مان "الموت في البندقية" تحت تأثير مباشر من موت ماهلر، ومن هنا يبدو حضور ماهلر طاغياً في الرواية، فناً وفكراً، ولكن بدا حاضراً أيضاً ذلك السجال الذي كان مان خاضه في العام السابق مع الفيلسوف تيودور ليسنغ (١٨٧٢ - ١٩٣٣) من حول "جردة حساب الحداثة" وهو كتاب انعطافي كان أصدره صمويل ليبنسكي في ذلك الحين. أما بالنسبة إلى فيسكونتي، فإنه عرف بدوره أيضاً كيف يجعل من فيلمه المقتبس من هذه الرواية جردة حساب ذاتية ومعمّمة في الوقت نفسه وذلك بغضّ النظر عن

التبديلات التي أحدثها والتي كان أهمها تحويله الشخصية الرئيسة من كاتب إلى موسيقي مع إضافته لشخصية موسيقي يبدو واضحاً أنه ماهلر بدلاً من المفكر الذي يحاور البطل في الرواية الأصلية.

الشخصية الرئيسة في فيلم "الموت في البندقية" إذاً هي شخصية المؤلف الموسيقي آشنباخ، الذي كان يعيش، مرحلة انتقالية من حياته، لذلك توجه ليمضي بعض الوقت في "أجمل مدينة في العالم"، أي في البندقية، وكانت غايته أن يرتاح قليلاً من الشهرة التي تدفقت عليه بفضل أعماله، ويجد من الهدوء ما يتيح له إعادة التفكير في الفن والحياة. هو الذي كان اشتغل قبل ذلك منهكاً نفسه ليجد أنه يكاد يضيع في أفكاره، وسط زمن تتكالب فيه المادة وتكاد تقضي على كل مثل أعلى جمالي. كانت، إذاً، تلك هي الروح التي حركت آشنباخ ودفعت به إلى ذلك الفندق الساحر في الليدو (البندقية) على شاطئ البحر، حيث بدأ منذ وصوله يجلس متأملاً عند الشاطئ وقد راح نوع من الخدر اللذيذ، يستبد به ويسلّمه إلى أفكاره الهادئة، وسط جمال بيّن ومؤكد في الطبيعة والناس. وذات لحظة، وآشنباخ مسترسل في أفكاره الهادئة، يطل عليه "الجمال المطلق" من خلال فتى بولندي سيعرف بعد وهلة أن اسمه "تادزيو" وأنه هنا مع أسرته في إجازة. تادزيو هذا، فتى رائع الحسن ومحاط دائماً بعناية أهله وخدمه، وسيبدو لآشنباخ وكأن يطل مباشرة من روح محاورة "أيون" لأفلاطون. وبالتدريج يبدأ تادزيو، صمتاً ومن دون أي لقاء مباشر، يهيمن على أفكار آشنباخ ويومياته، ليس ككائن بشري، بل كفكرة ترمز إلى تلك المثل العليا، الفنية والجمالية، التي يحاول آشنباخ العثور عليها. وأمام حسن ذلك الفتى، يشعر آشنباخ أنه عثر على ضالته بين الإنسان والمدينة وقد صارت لهما صورة القيمة المطلقة القادرة، بعد، على إنقاذ الفن الكبير من هجمة المادة.

غير أن آشنباخ بعد ساعات الفرح الأولى بالعثور على رمزي الجمال هذين (المدينة والفتى)، يشعر بتقلص في روحه، يشعر بعبء كل تلك

الأفكار... إذ إنه بدلاً من أن يشفى مما جاء ليشفى منه، ها هو يندفع أكثر فأكثر نحو إرهاق جديد يصيبه ولا يدرك للوهلة الأولى كنهه. ولا يدرك أنه يخوض لعبة تتجاوز قدراته على التحمل. وسرعان ما سيتجسد وهنه هذا، وهو على وشك أن يتخذ قراراً بمبارحة المدينة: ففي الوقت الذي يبدأ زوال بعض السحر عن الساحر (عادية تادزيو تبدأ بالانكشاف بالتدريج... بل سيكتشف، ربما، أن تادزيو منذ اكتشف بعفويته، اهتمامه، هو به، راح يبدي حركات وتصرفات متعمدة "أفقدته" في نظر بطلنا بعض سحره)، في ذلك الوقت نفسه يحل وباء قاتل بالمدينة يبدأ بتحويلها من رمز للجمال إلى رمز للموت. وهكذا يفقد آشنباخ اهتمامه وافتتانه، إذ يصاب هو نفسه بذلك الوباء في الوقت الذي يبدأ الزوار مغادرة المدينة هرباً لئلا يصابوا بالوباء ويتحولوا جثثاً كريهة في تلك التي كانت أجمل مدينة في العالم. وفي النهاية يموت آشنباخ وحيداً مقهوراً، وقد خسر آخر آماله بالعثور على المثل الأعلى الجمالي الذي كان يصبو إليه.

من الواضح أن اشتغال فيسكونتي على عمل توماس مان المبكر هذا، أتى معبّراً لديه عن تأرجحه بين نزعة جمالية مثالية من ناحية ورؤية واقعية تعبر عن التدهور الحتمي للقيم، من ناحية ثانية. وما يهيمن على العمل في خضم ذلك كله، هو خيبة الفنان إزاء العصر، ولكن أيضاً إزاء لعبة المظاهر، عن تعويض على الانحطاط المهيمن على الحياة نفسها. لكن البحث لا يسفر عن نتيجة مرضية. ومن هنا ذلك التشاؤم والسوداوية اللذان ينتهي إليهما الفيلم كما الرواية من قبله. والحال أن لا بد لنا هنا من أن نذكر أن فيلم "الموت في البندقية" يعتبر في سياق المسار السينمائي للوكينو فيسكونتي جزءاً من ثلاثية يطلق عليها اسم "الثلاثية الجرمانية" وهي تتألف إضافة إليه من "الملعونون" وموضوعه صعود النازية لدى عائلة من كبار الأرستقراطيين الألمان، كما من "لودفيغ" الفيلم الكبير الذي عاد فيه فيسكونتي إلى بافاريا أواخر القرن التاسع عشر ليقدم حكاية الملك البافاري الشاب الذي حمل الفيلم اسمه وعلاقته بالموسيقى من خلال رعايته الموسيقي فاغنر.

ومن الواضح تماماً هنا في هذه الأفلام الثلاثة أنها إنما تعبّر من ناحية عن افتتان فيسكونتي بالتاريخ الجرماني الحديث ومن ناحية أخرى عن عثوره في هذا التاريخ على عناصر ورؤى تصور النزعة التي سادت لديه في معظم أفلامه في التعبير عن الانحطاط الإنساني وموت القيم الإنسانية والجمالية الكبرى في عصر المادة و"ميكانيكية الفنون" بحسب تعبير الفيلسوف والتر بنجامين الذي نعرف أن فيسكونتي قرأه جيداً.

ولوكينو فيسكونتي الذي عاش بين ١٩٠٦ و١٩٧٦ يعتبر من كبار مبدعي الفن السابع في القرن العشرين إضافة إلى إخراجه عشرات الأعمال الأوبرالية والمسرحية. وهو ينتمي من ناحية والديه إلى عائلتين إحداهما ارستقراطية كبيرة والثانية من صناعيي الشمال الإيطالي الموسرين. ومع هذا عرف بنزعته اليسارية ولا سيما منذ عاش ردحاً من الزمن في باريس قبيل الحرب العالمية الثانية حيث عرّفته كوكو شانيل على جان رينوار ما قاده مباشرة إلى العمل السينمائي ليصبح بسرعة أحد مؤسسي الواقعية الجديدة في السينما الإيطالية قبل أن يتخلى عن هذه الواقعية للغوص في سينما أكثر جدلية وتعبيراً عن هموم كبار إنسانيّي القرن العشرين.

«ثلاثية العراب» لكوبولا: من المافيا إلى السلطة الأميركية

قبل سنوات الثمانين، كان من النادر العثور على اسم لفيلم بالألوان، أو - بالأحرى - لفيلم معاصر، بين تلك الأفلام التي اعتاد مؤرخو السينما ونقادها، على وضعها عاماً بعد عام، أو مرة كل عقد، وتضم الأفلام التي يرون أنها أعظم ما تحقق ضمن إطار الفن السابع، منذ بدايات السينما. ولكن بعد ذلك تمكن، أول الأمر، فيلم واحد من أن يخرق تلك القاعدة، ففتح الباب

واسعاً أمام أفلام معاصرة لتدخل عالم الأفلام الخالدة. هذا الفيلم هو "العراب" لفرانسيس فورد كوبولا، الفيلم الذي بات بعد ذلك الجزء الأول من ثلاثية، ولكن يبقى للجزء الأول عظمة استثنائية، ناهيك بأنه الفيلم الذي به تؤرخ "سينما أصحاب اللحى"، إذ يعتبر أول وأكبر نجاح حققته. وسينما أصحاب اللحى هذه، هي تلك الموجة التي أحدثت، منذ بداية تسعينات القرن العشرين، أهم ثورة في تاريخ السينما الهوليوودية، وسميت يومها انطلاقاً من أن كبار مبدعيها كانوا من أصحاب اللحى اليسارية. إذ في ذلك الحين، كموروث من "أيار ٦٨" كانت اللحية تعتبر رمزاً للتقدم والتنوير، لا رمزاً أصولياً كما هي حالها الآن. المهم كان كوبولا، إلى جانب مارتن سكورسيزي وستيفن سبيلبرغ وبريان دي بالما وجورج لوكاس، وثلة من مثقفين تقدميين آخرين، جاء إلى السينما من عالم التمرد ومن الدراسة الجامعية، حاملاً إلى هوليوود أفكاراً جديدة، أو تجديداً لأفلام قديمة. صحيح أن أفلام هذه المجموعة، المستندة عادة إلى سيناريوات قوية وتمثيل طبيعي ومواضيع تخرق المحظور، كانت جديدة، لكن النجاح تأمن لها بسرعة، إذ إن العالم كله، والشبيبة الأميركية في ذلك الحين، كانا في حاجة إلى الجديد. ومن هنا، من دون نخبوية، من دون بهلوانيات تقنية، من دون صخب فلسفي طلعت تلك الأيام التي سرعان ما احتلت الساحة وراجت في شكل مدهش، حتى اللحظة التي ظهر فيها "العراب" في العام ١٩٧٢ ليحقق مردودات مالية مذهلة، ويتبعه "سائق التاكسي" لسكورسيزي بعد ذلك بأربع سنوات، محققاً مجداً كبيراً وقلبة مسرحية في تاريخ تعامل السينما الأميركية مع مفهوم البطل. طبعاً ليس هذا المجال مجال التأريخ لهذه الحركة، لكن هذه المقدمة كانت ضرورية لوضع فيلم "العراب" في مكانه التاريخي، بعدما صار يعتبر اليوم صاحب الرقم واحد، بين "أعظم الأفلام في تاريخ السينما" بحسب الكثير من المصادر ومن بينها المؤرخون الإنكليز.

فيلم "العرّاب" هو، مبدئياً، فيلم عن عصابات المافيا. وحين حقق الفيلم سينمائياً، لم يكن أمر حكايته غريباً عن الجمهور العريض، إذ إنه كان في الأصل رواية للكاتب ماريو بوزو، لقيت منذ صدورها قبل الفيلم بسنوات رواجاً كبيراً، وكان مخرجون كثر سعوا إلى تحويلها إلى فيلم سينمائي، لكنهم وجدوا صعوبات جمة حالت دون ذلك، إلى درجة أن الرواية اشتهرت بكونها عصية على الأفلمة كلياً. غير أن كوبولا أثبت عكس ذلك طبعاً. ولعل من المفيد أن نبادر لنذكّر بأن ما مكن كوبولا من ذلك، كان قراءته "المختلفة" للرواية، فهو – انطلاقاً من تركيبته الفكرية – لم يقرأ بمجرد كونها رواية عن المافيا، بل قرأها بصفتها رواية رمزية، تحكي عن أميركا، وعمن أسس أميركا: العلاقات العائلية المتمحورة حول فكرة الأب الكلي القدرة والسلطة، الآتي من البعيد ليتلون بالقارة الجديدة ويلونها، ليس باعتبارها وطناً، بل باعتبارها كناية عن العالم كله. والحقيقة أن مثل هذه القراءة لفيلم "العرّاب" تبدو الوحيدة الممكنة الآن، والوحيدة القادرة على إعطاء الفيلم قيمته التاريخية. أما قيمته الفنية فإنها مضمونة دائماً، لأن "العرّاب" في الجزأين الأولين على الأقل – يُعتبر دائماً تحفة فنية، تمزج روعة الأداء (خصوصاً مارلون براندو وآل باتشينو في الجزء الأول، ثم الاثنين إضافة إلى روبرت دي نيرو في الثاني، فآلان غارسيا، في الثالث)، بالسيناريو المحكم، بالأجواء الصارخة، بالعنف الموظف في شكل مميز، بالموسيقى التي دخلت تاريخ الموسيقى في القرن العشرين من باب عريض. كل هذا هو "العرّاب" طبعاً، حتى وإن كان كثر، يرون أن تميز الجزء الأول، لم يضاهه تميز في الجزء الثاني، وأن الجزء الثالث كان الأضعف والأقل إقناعاً. ومهما يكن يظل هذا كله قابلاً للنقاش. أما ما لا يحتاج نقاشاً، فهو كون الفيلم في مجمله "إعادة قراءة لتاريخ أميركا نفسه".

ينطلق "العرّاب" في جزئه الأول، من حكاية تدور في العام ١٩٤٥ في أميركا، وداخل عالم المافيا ذات الجذور الإيطالية، حيث العراب (مارلون

براندو) فينو كورليوني، هنا، ومنذ البداية رب عائلة يحتفل بزواج ابنته، ما يقدمه لنا في عظمته وسطوته، وعلاقاته مع حلفائه وأعدائه، وكذلك في مبادئه ومكائده وحياته العائلية البسيطة. وسط الخيانات والعمليات المربحة، والحنان داخل الأسرة تدور حياة العرّاب، محاطاً بولدين له، غاضباً على الثالث الذي يفضّل أن يعيش علي سجيته. بل حتى من بين الأولين، هناك المنخرط كلياً في أعمال أبيه، ثم الآخر المتعلم، الخاطب لأميركية عادية، والمجند في الجيش. وإذا كان الجزء الأول يبدأ بعرس، فإنه ينتهي بمجزرة، وبموت كورليوني الأب، متأثراً بمحاولة اغتيال تفشل نسبياً، ما يدفع بالابن مايكل (المجند) إلى استلام شؤون الأسرة مكان أبيه والتخلي عن أحلامه المواطنية. في الجزء الثاني لدينا مايكل وقد صار هو العرّاب المطلق، يفاوض زعماء العصابات الآخرين، يقتل ويدمر... لكن لدينا هنا أيضاً عودة إلى الماضي، إلى بدايات كورليوني الأب، حيث جاء من صقلية مسقط رأسه، طيباً بريئاً مثل ملايين المهاجرين إلى العالم الجديد، ومن ثم نجدنا في خضم الإوالية، التي جعلت منه في أميركا لصاً، ثم فرد عصابة، ثم زعيماً صغيراً، ليصل إلى مكانة العرّاب، التي كانت طالعتنا في الجزء الأول. ولاحقاً حين نعود إلى الزمن الحاضر، نجدنا أمام مايكل كورليوني وقد بدأت السماء تهبط على رأسه، وتشتد صراعاته مع مجلس الشيوخ، ومع منافسيه، ولا سيما من بين عصابات مافيا من نوع آخر، هي عصابات المافيا اليهودية هذه المرة. لكن هذا كله لا يدمر مايكل هو الذي اختار أن يرث أبيه، على غير رغبة منه، فتبدى في نهاية الأمر أشد بأساً وعنفاً - بالتزامن مع المتغيرات التي طرأت على أميركا، بين الأربعينات والخمسينات . أما في الجزء الثالث، فنجدنا أمام جيل جديد من آل كورليوني، وقد أضحى مايكل عراباً حقيقياً، ليس فقط على مستوى العمل، بل كذلك على مستوى العائلة. وهذا الجزء أيضاً ينتهي بمقتله كالعادة، لكنه ينهي حقبة بأكملها... ويبدو أنه كان من شأنه

أن يفتح على حقبة أخرى (وعلى جزء رابع) لولا أن "الثالث" لم يحقق النجاح المرجو.

أو بالأحرى، وكما أشار بعض النقاد، ربما يعود السبب إلى أن الأفلام الثلاثة معاً، قالت عن أميركا العمق، أميركا السلطة والصعود، أميركا العائلة والصراعات، أميركا القانون والالتفاف على القانون، ما لم يعد معه في الإمكان إيجاد مزيد يقال حول الموضوع نفسه. وهذا كان، على أية حال، رأي فرانسيس فورد كوبولا الذي يعتبر اليوم، وعلى رغم سكوته السينمائي منذ سنوات طويلة (هو يحضّر حالياً فيلماً جديداً يعود به بعد غياب)، واحداً من أكبر المخرجين السينمائيين الأحياء. "العرّاب" بأجزائه الثلاثة يؤكد هذا، ولكن تؤكده أيضاً افلام عدة حققها هذا الفنان الذي يعتبر بدوره، وفي مجالسه، عرّاباً حقيقياً، أنجب ولداً وبنتاً، هي صوفيا كوبولا، يعتبران من بين المخرجين الناجحين، كما أن أفراداً كثراً من عائلته يمارسون الفن السينمائي تحت سلطته أو خارجها، ومن بينهم النجم نيكولاس كايج، والممثلة تيلما شير، ناهيك بأبيه كارميني وهو موسيقي معروف... الخ -. ومن بين أهم أفلام كوبولا، إلى جانب "العرّاب": "يوم الحشر الآن" و"حدائق من حجر" و"محادثة سرية" و"دراكولا" و"كوتون كلاب" وغيرها.

«باري ليندون» لستانلي كوبريك: الانتهازي مفتتح الحداثة

حقق ستانلي كوبريك خلال حياته عدداً قليلاً - نسبياً - من الأفلام، حيث إنه خلال نصف قرن من المسار السينمائي، بين هوليوود ولندن، لم يحقق سوى ثلاثة عشر فيلماً روائياً طويلاً. غير أن كل واحد من هذه الأفلام اعتبر تحفة في مجاله. بل قيل دائماً إن كوبريك إما كان يفتتح في كل فيلم

له، نوعاً سينمائياً جديداً، أو يحدث قلبة أساسية في نوع كان موجوداً من قبله. وهكذا كانت أفلام له، مثل "سبارتاكوس" و"خطوات المجد" و"لوليتا" و"دكتور سترانجلاف" و"أوديسا الفضاء" و"اشراق" على سبيل المثال تحفاً أولى واستثنائية في أنواع مثل سينما التاريخ القديم، وسينما مناهضة الحرب، وجنون الحب، وجنون القنبلة النووية، والخيال العلمي وسينما الرعب، على التوالي. أما الكتب الكثيرة التي تتناول حياة كوبريك ومساره السينمائي، فإنها غالباً ما تتحدث عن مشاريعه التي لم يحققها أبداً حتى وإن كان كل منها قد شكل هاجساً لديه داعبه وأقلقه سنوات طويلة. ولعل المشروع الذي كان الأعز على فؤاد كوبريك مشروع حمله منذ البداية وظل حتى النهاية يسعى إلى تحقيقه من دون جدوى، وهو مشروع عن حياة نابوليون وجنون حروبه، كان كوبريك يرى في تحقيقه تتويجاً لسيرته السينمائية، التي قامت هي الأخرى، على مفهوم الحديث عن شتّى أنواع الجنون. وكان كوبريك يرى أن فيلماً يحققه عن نابوليون، سيكون ذريعة لديه كي يطل على القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، اللذين سحراه في شكل خاص أو اعتبر أنهما القرنان اللذان عبّرا عن أقصى درجات العقلانية كما عن أقصى درجات الجنون في مسار الإنسان. طبعاً نعرف أن كوبريك لم يحقق هذا المشروع النابوليوني أبداً... لكننا نعرف في المقابل أنه تمكن ذات مرة من أن يطل على تلك الحقبة الزمنية إطلالة مميزة، وإن كانت - من ناحيته، - أقل طموحاً مما كان يرتئيه لمشروع عن نابوليون. كان ذلك عبر فيلمه "باري ليندون" الذي اقتبسه من رواية معروفة للكاتب الإنكليزي ويليام تاكري عنوانها "خط باري ليندون" تدور أحداثها خلال القرن الثامن عشر. هنا، قبل الحديث عن هذا الفيلم لا بدّ من الإشارة إلى أن ستانلي كوبريك اقتبس معظم أفلامه من كتب روائية، أو غير روائية... لكنه مع هذا استحوذ تماماً على النص ليدخله، سينمائياً، في منظومته الفكرية الخاصة. وهو لم يشذ عن هذه القاعدة التي اختطها لنفسه في "باري ليندون"، إذ هنا، وحتى إن كان الفيلم يبدو أميناً تاماً

للرواية، مناخاً وأحداثاً، وحتى من ناحية المغزى، فإنه - أي الفيلم - يبدو مرتبطاً تماماً بالنسق الفكري - والشكلي حتى - الذي طبع كل سينما كوبريك، بدءاً من التركيز على مسألة جنون الكائنات البشرية، وصولاً إلى لا جدوى كل الجهود التي يبذلها الكاتب البشري ليتجاوز كينونته المفروضة في الأصل عليه، عاطفياً أو فكرياً، أو جغرافياً أو طبقياً. والحقيقة أن هذه الأبعاد كلها نراها مجتمعة في "باري ليندون" تماماً كما يمكننا ان نراها كذلك مجتمعة في كل فيلم آخر من أفلام كوبريك.

تدور أحداث "باري ليندون" إذاً في القرن الثامن عشر، انطلاقاً من إيرلندا، ومنذ البداية تطالعنا معركة حربية وظيفتها المباشرة أن تضعنا على تماس مع شخصيته، ردموند باري، الذي سرعان ما نعرف أن أمه قامت بتربيته بعد مقتل أبيه في مبارزة خاضها. وما إن يشب عن الطوق حتى يقع ردموند في غرام نورا برادي... غير أن ثمة ضابطاً إنكليزياً كان هو الآخر مولعاً بالفتاة وتقدم إلى خطبتها. فما العمل؟ يفتعل ردموند خناقة مع الضابط ما يؤدي إلى قيام مبارزة قاتلة بينهما، يعتقد ليندون على أثرها أن الضابط قد قتل ولا يكون أمامه إلاّ أن يهرب. ويكون ذلك الهرب بداية لرحلة بيكارية يتنقل خلالها باري من مكان إلى آخر ومن مغامرة إلى أخرى، ولكن أيضاً - وكان هذا منذ البداية إحدى غاياته الأسمى - من طبقة إلى أخرى. والحقيقة أن ما يساعد باري على كل ذلك التنقل، جرأته وانتهازيته. فالشاب، كما يقدمه إلينا الفيلم، انتهازي حقيقي تقوده انتهازيته إلى ما يصبو إليه، فيما يقوده حسه المغامر إلى مصير يبدو في معظم الأحيان غير متلائم مع الهدف. وهكذا مثلاً، منذ بداية هرب باري خوفاً من عقاب سيطاوله جزاء "قتل" الكابتن كوين، الضابط الإنكليزي، في المنافسة، تتمكن عصابة من قطّاع الطرق من سلبه كل ما يملك على الطريق، ثم يجد نفسه مضطراً إلى الانضمام إلى القوات العسكرية، وبالتالي إلى خوض حرب لم يكن راغباً أصلاً في أن تكون له أية علاقة بها، هي حرب "السنوات السبع". وخلال

المعركة التي يخوضها منذ دخوله القسري إلى الجيش، يعلمه صديق له هو الكابتن غروغان أن كوين لم يمت، بل شفي ثم تزوج من نورا. يشعر هنا باري بحزن شديد، ليس لأنه يحب نورا، بل لإحساسه بأن كل ما فعل حتى الآن إنما كان من دون جدوى، وأن هربه وورّطه في ما خاض حتى الآن. وهكذا يتخذ قراره بالفرار من الجيش ويفعل، غير أنه ما إن يستعيد حريته حتى يلتقي حليفاً من الجيش البروسي هو الكابتن بوتسدورف. وهو ما إن يأمن لهذا الحليف، حتى يكشف هذا الأخير حقيقته كفارٍ من الجيش ويجبره هذه المرة، على الانخراط في جيشه البروسي. ثم يكلف هناك بأن يتجسس على فارس إيرلندي مثله، هو بالليباري، لكنه ما إن يشرع في تنفيذ المهمة حتى يعترف أمام هذا الفارس بحقيقة ما كلف به... فتكون النتيجة أن يرتاح بالليباري إليه ويأخذه تحت حمايته. وهكذا يستأنف باري مشروع صعوده الاجتماعي الذي كان دخوله جيشاً تلو الآخر قد أبعده عنه. وإذ يبدأ ممارسة حياة مدنية مدعوماً من حاميه ومواطنه، يبدأ في ارتياد نوادي القمار. وذات يوم في أحد هذه النوادي يتعرف إلى الكونتيسة الثرية ليدي ليندون، التي من بعد موت زوجها تتزوجه مانحة إياه اسمها العريق فيصبح اسمه باري ليندون، ويشعر أنه خطا خطوة أخرى في طريق الصعود الاجتماعي. غير أن طبيعته الفوضوية الانتهازية، وأصوله الوضيعة، لا تمكنه من ذلك. إذ ها هو، وفي عز اهتمام زوجته الكونتيسة به، يخونها من دون أن يحسب حساباً لغضبها.

ثم ها هو، من ناحية أخرى، يصطدم بالفتى ابن زوجته. هو فتى صغير السن، لكنه في السلّم الاجتماعي نبيل ذو شأن ويعرف باللورد بالنغدون. وهذا اللورد الصغير لم يستسغ منذ البداية زواج أمه من ذلك الأفاق الوضيع، لذلك يناصبه العداء ويجابهه في كل مرة غالباً إياه، انطلاقاً من موقعه الطبقي... وأحياناً أمام الآخرين، ما يجعل باري ليندون يشعر في كل مرة بأن طريقه إلى أعلى درجات المجتمع ليست بالسهولة التي كان يتصور.

وتكون الكارثة حين يموت ابنه، برايان، الذي أنجبه في تلك الأثناء. ما يدفعه إلى مزيد من اليأس والانطواء على نفسه، مبتعداً أكثر فأكثر عن زوجته التي تحاول الانتحار. وفي النهاية ها هو اللورد بالنغدون قد شبّ عن الطوق ويدعوه إلى المبارزة ثم يجرحه. وهنا لم يعد باري يجد أمامه من حل آخر لحياته سوى الابتعاد نهائياً عن انكلترا... فيفعل.

من ناحية ظاهرية تبدو أحداث هذا الفيلم خطية متوقعة سلفاً، غير أن الواقع يقول لنا إن هذه الأحداث، لم تعد بين يدي ستانلي كوبريك (- ١٩٩٩) سوى ذريعة من ناحية لتأكيد أفكاره حول الإنسان والحياة والوحدة والجنون، والأخلاق والمجتمع - كما فعل في كل فيلم آخر من أفلامه - ومن ناحية ثانية لتأكيد لغته السينمائية القائمة على استخدام الشاشة الكبيرة مصباً، لكل الفنون... فهنا يشتغل التوليف السينمائي، بقوة، عبر موسيقى (استقاها كوبريك من كلاسيكيات القرن الثامن عشر لموزارت وهاندل وشوبرت) تخلق عالماً من السحر ومن الواقع التاريخي في الوقت نفسه كما عبر فن تشكيلي سيطرت عليه أعمال كونستابل، ولغة حوار تتراوح بين السوقية ولغة الشعر، ناهيك بألعاب مسرحية وألعاب أقنعة، أعطت العمل كله مناخاً غريباً، كان همّ كوبريك من خلاله أن يؤرخ لتلك الشخصية الانتهازية، مؤكداً أن باري ليندون هو، بأخلاقه هذه، المفتتح الحقيقي للحداثة الأخلاقية وللعبة الإخفاق التي هي اللعبة الوحيدة التي يمكن شخصية من هذا النوع أن تلعبها.

«السقّا مات» لصلاح أبو سيف:
فلسفة الموت في حارة شعبية

حين عرض فيلم صلاح أبو سيف "السقّا مات" للمرة الأولى عام ١٩٧٧، لم يكن من الواضح تماماً أو من المتوقع أن يحوز هذا الفيلم الذي

أنتجه يوسف شاهين شراكة مع تونس، على مكانة كبرى في تاريخ السينما المصرية. ذلك أن "السقا مات" هو واحد من تلك الأفلام التي لا تكتشف قيمتها إلا بالتدريج، وبعد مرور سنوات على بدء حضورها. حاله في هذا المجال تماثل حال "باب الحديد" ليوسف شاهين، مثلاً. أو حال "الفتوة" لصلاح أبو سيف نفسه. فإذا أضفنا إلى هذا أن الفيلم مأخوذ عن رواية للكاتب يوسف السباعي، والسباعي كان في ذلك الحين وزيراً للثقافة في حكم الرئيس أنور السادات، وبالتالي كان على خصومة مع عدد كبير من كبار رجال الثقافة في مصر والعالم العربي، يمكننا أن نفهم بعضاً من التردد في استساغة هذا الفيلم للوهلة الأولى. ثم إذا نظرنا إلى أن موضوع الفيلم نفسه هو الموت الذي يحمله حتى في عنوانه متذكرين أن الموت لم يكن هو نفسه مستساغاً في واجهة العمل السينمائي، ندرك المزيد عن حظوظ هذا الفيلم حين عرضه، نقدياً وجماهيرياً. غير أنه ما إن مر بعض الوقت، وما إن شوهد الفيلم في شكل أكثر وعياً وتذوقاً، حتى راح الفيلم نفسه يبدل من نظرة الناس اليه، بل حتى إلى أدب يوسف السباعي في شكل عام، حتى وإن كان قيل في ذلك الحين إن هذه الرواية لم تكن أصلاً من كتابة يوسف السباعي، الذي كانت له نجاحات كبرى في الأدب الرومانسي العاطفي، لكنه لم يكن، بحسب البعض، ذا باع في الأدب الفلسفي الإنساني. ومن هنا راح يقال، من دون أدلة سوى ما أوتي به من داخل النص نفسه، بأن "السقا مات" هي من كتابة الأديب الفيلسوف، محمد السباعي والد يوسف. وإن هذا الأخير إنما وجدها مخطوطة بين شركة والده فأخذها وأجرى فيها بعض التعديلات ليطبعها على أنها من تأليفه. طبعاً هذا كله لم يثبت أبداً، بل إنه صار في مهب النسيان شهراً بعد شهر أو عاماً بعد عام، ليتبوأ الفيلم مكانه كواحد من أجمل وأقوى الأفلام التي حُققت في مصر في سنوات السبعين.

لقد أشرنا أعلاه إلى أن النص كما كتبه يوسف السباعي، كان فلسفياً في شكل أو آخر. والحال أن هذا الوصف ينطبق أيضاً على الفيلم نفسه. غير

أن فلسفته ليست منهجية ولا تأملية، بل هي فلسفة شعبية خالصة تنتمي إلى ما يعتبر عادة من نوعية الحسّ العام، أي النظرة الفلسفية التي يلقيها الناس العاديون على شؤون العيش والموت. ولعل من المفيد أن نذكر هنا، بداية، أن العنوان نفسه مأخوذ من عبارة شعبية تتراوح بين المثل والشتيمة والسخرية وهي: "أبوك السقا مات". بيد أن السباعي، ثم صلاح أبو سيف - ولا سيما محسن زايد الذي كتب السيناريو بقوة وتماسك لافتين، بحيث كانت تلك واحدة من المرات النادرة التي بدا فيها السيناريو متفوقاً على النص الأصلي -، حولوا العبارة إلى تقرير واقع الحال: حيث إن ما لدينا هنا هو سقاء ماء، من النوع الذي يدور ليبيع ماء الشرب في الحارات الشعبية. لكنه، في حقيقة الأمر، ليس هو المقصود في العنوان... لأن السقاء المقصود هنا، والذي يموت في الفيلم بالفعل هو صبي حانوتي، من النوع الذي يسير في جنائز الميتين نادباً باكياً، إنما في الوقت نفسه مطيباً خاطر أهل الفقيد، بل ناشراً نوعاً من روح المرح والدعة بينهم. ومن ناحية مبدئية كان يتعين على ذلك الرجل أن يحمل رائحة الموت أينما حلّ ومرّ. لكنه في الفيلم - كما في الرواية - يبدو لنا شخصاً يحمل الحياة نفسها، وكأنما وجوده ماء يسقي النبات اليابس الكئيب فيبعث فيه الحياة.

هذه هي، في الحقيقة، المفارقة الأساسية الرائعة في هذا الفيلم. ولنوضح الأمر: يدور الفيلم حول اللقاء بين شخصيتيه الرئيستين: المعلم شوشة وشحاتة أفندي. وهما معاً يعيشان في منطقة الحسينية الشعبية القاهرية أوائل القرن العشرين. الأول (وقام بدوره عزت العلايلي) يعمل بائعاً للماء (سقاء)، حيث يحمل كل صباح ماءه ويدور به بين البيوت والمحال. من ناحية مبدئية هو يبيع الماء، أي يبيع الحياة، ما يفرض عليه أن يكون مفعماً بالحياة، فصاحب الشيء هو فقط من يعطي الشيء. لكن المعلم شوشة كئيب ويتحرك كالميت، على الأقل منذ ماتت زوجته المحبوبة تاركة له ابنهما الصبي، وأمها العمياء التي تعتني الآن بالولد وأبيه، ولا يمضي عليها يوم إلا

وتدعو فيه صهرها إلى الزواج - من بنت الجيران - كي تعتني بالأب والابن بعد موتها هي. لكن شوشة يرفض هذا، لأنه واقع في غرام زوجته الراحلة ولا يجد أن في إمكان أية امرأة أن تحل مكانها. إن هذه الزوجة تشكل همه اليومي ورفيقه الدائم. يعيش معها يخاطبها في شكل يجعلنا نرى أنه يعيش مع الموت، وهو الذي يعيش من الحياة. في المقابل هناك شحاتة أفندي، الذي يلتقي بشوشة ويصبحان صديقين، إلى درجة يدعو معها شوشة شحاتة إلى الإقامة معه في بيته. وهنا، من ناحية مبدئية، ولأن شحاتة يعايش الموت من خلال المهنة التي يقوم بها، يجدر به هو أن يكون مكتئباً... لكنه على عكس ذلك تماماً. فهو، لفرط معاشرته الموت، صارت له فلسفة تسخر من هذا الموت، تجابهه يومياً، لا تخافه. شحاتة شخص مقبل على الحياة، على عكس صاحبه. مقبل على طعام متواصل لا يعني للمعلم شوشة شيئاً. ومقبل على المرأة، التي دفن شوشة إقباله عليها منذ دفن زوجته.

يقدم لنا فيلم صلاح أبو سيف هاتين الشخصيتين المتناقضتين، تحديداً من خلال فلسفة الشعب في التعاطي مع فكرة الموت. ومن هنا يكاد يمضي النصف الأول من ساعتي الفيلم من دون أحداث سوى عرض الشخصيتين الرئيستين، والمجابهة بينهما: المجابهة بين موت يمثله شوشة في عمق أعماقه، بينما تقول لنا صورته الظاهرية إنه يمثل الحياة، وحياة يحملها شحاتة في داخله، بينما تقول لنا صورته الظاهرية، إنه يعيش الموت يومياً. هذه المجابهة هي التي تشغل، على أية حال، ليس النصف الأول من الفيلم، ولكن الفيلم كله، في حوارات أخاذة بين الاثنين منذ أصبحا صديقين... ولكن بالتدريج ستنقلب الآية تماماً، منذ اللحظة التي يبدأ فيها الفيلم يحمل أحداثاً، لا عرضاً للشخصيتين فقط. إذ بالتدريج هنا، يبقى شحاتة على حاله من حب للحياة وإقبال عليها، فيما تبدأ بعض ملامح تغييرية تلوح على شوشة، ما يعطي الفيلم أفقه: فهو - أي الفيلم - ليس على موقف حياد تجاه المنطقين. إنه مع منطق الحياة. وهو لتبيان هذا، يجب عليه، إضافة إلى إحداثه قلبة في

شخصية شوشة تقربه إلى الحياة، يجب عليه أن يوجد حدثاً يعطي تلك القلبة معناها ومبررها. وهذا الحدث لن يكون هنا أقل من موت المعلم شحاتة. واللافت أن هذا الموت يحدث في الوقت نفسه تقريباً، الذي يكون فيه شوشة قد رضي أخيراً بأن يتزوج من ابنة الجيران بناء لنصائح الحماة، وشحاتة نفسه. لكن صدمته ستكون كبيرة حين يكتشف أنه تأخر، ذلك أن الفتاة كانت في تلك الأثناء قد خطبت لغيره بعدما انتظرته طويلاً. غير أن هذه الصدمة لن تكون أكبر من صدمة شوشة بموت صديقه. لكن الموت هذا كان من نوع الموت من كثرة الحياة. فهو يحدث ذات ليلة يكون فيها شحاتة قد تناول أشهى الطعام والأطايب والمقبلات والمقويات استعداداً لليلة أنس مع الجارة صاحبة المقهى التي يرتبط معها بعلاقة. إنه يموت لفرط ما يأكل. يموت متلذذاً بالحياة. وطبعاً تشكل الخسارتان معاً صدمة كبرى لشوشة. لكنها، وكما يتبين بعد قليل صدمة تبعث فيه حياة جديدة. صدمة تتلاءم أصلاً مع مهنته كسقاء. لكنها ستقوده إلى مهنة شحاتة. فهو إذ يتوجه إلى حيث يقيم زملاء هذا الأخير كي يرد لهم الثياب الخاصة بالجنائز، والتي يرتديها شحاتة عادة، يجد نفسه وقد ارتدى هو الآخر تلك الثياب وسار معهم في الجنازة كمطيّباتي، كمحب للحياة مقبل عليها. لقد مات السقاء الحقيقي (أي شحاتة) ليولد بدلاً منه سقاء آخر، بالمعنى المزدوج للكلمة. وهذا التبادل هو الفكرة الأساسية التي يطلع بها المتفرج من هذا الفيلم الأخاذ.

حقق صلاح أبو سيف هذا الفيلم عام ١٩٧٧ كما قلنا، وكان واحداً من أفلامه الأخيرة. كما أنه كان الفيلم الذي سجل عودة أبي سيف إلى الأفلام التي تدور أحداثها في الحارة الشعبية المصرية، هو الذي كان قد غاب، نسبياً، عن هذه الحارة منذ سنوات. لكن الحارة التي عاد إليها هنا بدت - على عكس حارات "الفتوة" و"لك يوم يا ظالم" و"بداية ونهاية" - حارة رمزية ترسم خلفية فكرية لمعالجة "قضية الموت" التي دائماً ما شغلت بال المصريين الذين نعرف، على أية حال، أن من أوائل الكتب التي أنتجتها عبقرية جدودهم الفكرية كتاب الموتى الفرعوني.

«اللجوء إلى المنهج»:
الطاغية المتنوّر وهواه الباريسي

في عام ١٩٧٨ عرض المخرج الشيلي ميغيل ليتين فيلمه "اللجوء إلى المنهج" المقتبس من الرواية المعروفة بالاسم نفسه للكاتب الكوبي اليخو كاربانتييه. تم إنتاج الفيلم بالاشتراك بين كوبا وفرنسا والمكسيك. وهي البلدان الثلاثة التي تم تصويره فيها، ليستغرق عرضه في نهاية الأمر ما يزيد على الساعات الثلاث، من دون أن يكون في هذه المدة الزمنية الطويلة، ما من شأنه أن يبث في قاعة العرض أي لحظة من الملل. فعلى رغم بعض البطء غير العادي في مشاهد معينة فيه، بدا الفيلم بسيطاً مترابطاً في تعبيره عن، ومرافقته لفصل طويل من حياة ديكتاتور وهمي أبدعته مخيلة الأديب الكوبي وكاميرا المخرج الشيلي، ولكن بالاستناد إلى عشرات الصور والأسماء والحقائق التاريخية ذات العلاقة بعدد من الذين حكموا، وما زالوا يحكمون، بلداناً عدة في العالم الثالث. وفي أميركا اللاتينية في شكل خاص. الفيلم إذاً، يغوص، عبر قالبه الروائي في صلب قضية السلطة والجماهير، السلطة والتحديث، والسلطة والتخلف وهو - إلى هذا - يقدم صورة ساخرة ومريرة في آن معاً، لما يكمن خلف ما اصطلح على تسميته بـــ "البلاغ رقم واحد".

يبدأ الفيلم وينتهي في شارع تيلسيت في باريس، باريس العهد الذهبي. وتفتتح الصورة الأولى، كما يقفل المشهد الأخير على وجه "الرئيس الأعلى"، رئيس إحدى الدول في أميركا اللاتينية، الراعي الفلاح، الذي حدث أن قاده البلاغ رقم واحد، إلى قصر الرئاسة في بلده بعد أن توصل - في شكل من الأشكال - إلى قيادة الجيش. غير أن الرئيس إنسان متنور محب للفنون والآداب، وللجنس اللطيف، وهذا ما يجعله مفضلاً قضاء القسط الأعظم من وقته الثمين في باريس، عاصمة النور والفكر والإشعاع، وهو إن كان قد

قرر العودة إلى بلده بناء على استدعاء الدولة له للتصدي لانقلاب عسكري مغامر، فإنه يفعل هذا وهو مثقل القلب حزين. لذا يعود سريعاً، ويقضي على الثورة الأولى، وعلى الانتفاضة الثانية والثالثة التي تصحبها مذبحة كبيرة في مدينة "نوفا كوردوبا"... وهو في انتصاراته هذه، يعتمد دائماً على جبروت وإخلاص قائد جيشه الجنرال هوفمان. وهوفمان هذا، ذو ولاء عجيب لا يخيب. ومن هنا، لا يشعر الرئيس الأعلى بأدنى خوف حين يطلب منه مجلس الوزراء، بعد مذبحة "نوفا كوردوبا"، التوجه إلى باريس للاستجمام، بل يرحل راضي النفس مطمئناً، قبل أن تصدمه في العاصمة الفرنسية، المفاجأة الأولى: لقد وجد هنا، زهور المجتمع الفني والثقافي، كل أولئك الذين يحبهم ويغدق عليهم نعمه، يولون له ظهر المجن...

في الوطن لا يحتاج الرئيس الأعلى إلى جهد كبير للقضاء على مساعده المتمرد ذي الأصل الجرماني. وانتصاره هذا، يواكبه ارتفاع في أسعار المواد الأولية يغدق على البلد رخاء ما بعده رخاء، فكان لا مفر من بناء "كابيتول" جديد في قلب العاصمة... وخيم الازدهار، غير أن هذا لم يمنع القنابل من الانفجار والاغتيالات من التكاثر والمناشير من الانتشار. فيضطر الرئيس الأعلى، نور العلم وبحره، إلى إقفال الجامعة بقوة السلاح. كما يضطر وهو الأديب المتأدب المنير المتنور، إلى إصدار أوامره بإحراق الكتب الحمراء، وإغلاق المكتبات. ويسير هذا الإجراء جنباً إلى جنب مع انتهاء الحرب العالمية، وبالتالي هبوط أسعار المواد الأولية...

هذه المرة يكون التمرد ذا شكل جديد... يقوده طالب قادر على تهييج الجموع، وعلى رغم انتصار الرئيس الأعلى على تحرك هذا الطالب وجماعته، إلا أن الثورة تمتد في البلاد، إلى درجة تجعل السفير الأميركي يهرع إلى القصر لحضّ الرئيس على الرحيل، فيجمع هذا كل ما تحت يديه من جواهر وأموال، ويتنكّر في زي رجل جريح، ويترك المدينة برفقة مربيته وبعض صحبه. وهكذا، نصل معه مجدداً إلى باريس، عاصمة النور

والثقافة والإشعاع، حيث يصل إلى فندق فاخر، ويفاجئ ابنته الشابة تحتفل بعيدها مع صحبها... وهؤلاء جميعاً يرافقون الرجل الكبير، بالرقص والغناء حتى سريره المعلق... وبعد هذا تمضي الأيام والليالي، حيث يرتاح صاحبنا إلى مصيره، ويستعيد ذكرى طفولته وأحلام صباه. ولكنه ذات صباح... على غير عادته، لا ينهض من سريره... لقد مات... هكذا وبكل بساطة وراحة بال.

لقد تمكن ميغيل ليتين، وإن بحدود، من أن ينقل إلى الشاشة ظرف أسلوب اليخو كاربانتييه وسحره... فلم يقدم الرئيس الأعلى، كما اعتادت الأفلام المشابهة أن تفعل: جباراً، دموياً، طاغية لا يرحم... بل هو أمامنا، إنسان من لحم ودم، بحر علم وثقافة، يعشق الفن والأدب، والحداثة، ويكره الجهل والأمية والغباء. والواقع أن القارئ تاريخَ أميركا اللاتينية لن يفوته أن يلاحظ ذلك التزاوج الذي قام على الدوام في بلدانها، ولدى ديكتاتوريي هذه البلدان، بين عشق الحضارة والطغيان، بين الرغبة في التحديث وإنجاز المجازر، بين الالتفات صوب أوروبا العلم والثقافة، والقسوة الدموية. والمخرج ركّز العملية الدرامية كلها، حول شخصية الرئيس: صوره في حفلاته الخلاعية، وفي جلساته مع العلماء والفنانين، صوره وهو يغوص في موسيقى الأوبرا، تماماً كما صوره وهو يصدر أوامره بارتكاب أفظع المجازر.

وإذا كان العنصر الحدثي الروائي قد غلب على العمل، فإن التحليل والموقف السياسي قد تبديا بوضوح من خلال التصوير الجيد والمتميز لشخصية الرئيس: الرئيس المتنور الذي سرعان ما سينبذه المستفيدون منه من أدباء عاصمة النور، ما إن ينتهي مجده... من هنا، لم يفت المخرج أن يظهر شخصيته في صورة مؤثرة بين الحين والآخر، ولقد ساعده على هذا، التمثيل المتميز والفذ لنلسون فيلاغرا، الذي قام بالدور، وهو ممثل شيلي يعيش حالياً في كوبا. فلقد استطاع فيلاغرا أن يجسد شخصية الديكتاتور،

بحيث إن المتفرج على الفيلم، يشعر وكأنه حقاً في حضرة واحد من الطغاة الحقيقيين الذين عرفتهم أميركا اللاتينية. صحيح أن هؤلاء الطغاة، يشبهون صاحبنا، لأنهم زامنوه... وصحيح أن سنوات طويلة قد مضت منذ تلك الأيام، سنوات تجعل كاتباً مثل كاربانتييه، ومخرجاً مثل ليتين، قادرين على تفادي الوقوع في فخ المعالجة الميكانيكية للأحداث، ولكن، لا بد من التساؤل مع مخرج الفيلم: هل حقاً مضت تلك الأيام؟ وهل حقاً انتهى عهد أولئك الطغاة المتنورين. على هذا التساؤل يجيب الواقع المعيوش: ربما انتهى عهد الطغاة المتنورين حقاً... ولكن من المؤكد أن عهود الطغاة غير المتنورين لم تنته، وحسبنا نظرة على الخريطة السياسية الراهنة لأميركا اللاتينية، من باراغواي إلى الأرجنتين... إلى شيلي بينوشيت.

وعلى أي حال، لن يكونوا مخطئين أولئك الذين سيصححون قائلين: ليس الأمر وقفاً على قارة أميركا اللاتينية وحدها، فأفريقيا وآسيا، تعرفان الكثير من النماذج المشابهة، وليس الذنب ذنب أحد إذا كانت باريس عاجزة الآن، بعد أن ولى عهد إشعاعها الذهبي، عن أن تكون قبلة علم تضيف إلى ألقاب الطغاة، ألقاباً وصفات، ذات علاقة ما، بالتنور والإشعاع. وربما في هذا المعنى فقط، يمكن القول إن الشخصية التي صورها كاربانتييه في روايته، وليتين في فيلمه، إنما هي شخصية تنتمي إلى الماضي... السحيق!

«الحشر ... الآن» لكوبولا:
الحرب مكان للجنون

حتى انتهاء حرب فيتنام، وإلى حد ما تحت وطأة ضغط الشارع الأميركي بين أمور أخرى أدت في نهاية الأمر إلى تأكيد الأميركيين من أنه لن يمكنهم أن يديموا تلك الحرب إلى الأبد. لم تكن السينما الأميركية مهتمة

حقا بتلك الحرب، من موقع الاحتجاج عليها، على الأقل. كانت هناك شرائط كثيرة معارضة ومحتجة للحرب، لكنها كانت لا تزال ضمن نطاق السينما النضالية الخالصة، وهي في نهاية الأمر، سينما نخبوية لا تصل عادة إلا للمقتنعين سلفاً. ولا تعبئ ضد التدخل الأميركي في فيتنام، إلا المعبئين ضده مسبقا. وفي المقابل كانت هناك أفلام شعبية تجارية تقف إلى جانب أميركا في فيتنام وتلقى إقبالاً. أما حين كان مخرج أكثر جدية يقترب من الموضوع، كما فعل إيليا كازان في "الزائران" فإنه كان يقترب مواربا ملتفاً يكاد لا يفصح عن رأي واضح. وهكذا بين "القبعات الخضر" الرجعي الساذج، وفيلم كازان والشرائط النضالية، لم يثبت للقضية الفيتنامية وجود حقيقي في السينما الأميركية.

ولكن ما إن انقضت السنوات الأولى على الإحساس المر بالهزيمة الأميركية في فيتنام، وما إن تضافرت هذه مع فضيحة ووترغيت، حتى أفلتت السينما الأميركية من عقالها وراحت الأفلام تتتالى عن فيتنام قاسية واضحة وعنيفة في إدانتها للحرب.

وضمن هذا الإطار كان فيلم "يوم الحشر... الآن" لفرانسيس فورد كوبولا، الذي يعتبر اليوم واحداً من أهم الأفلام في تاريخ السينما، وربما "فيلم حرب فيتنام الأميركية" بامتياز. ومع هذا فإن هذا الفيلم الذي حقق عند آخر سبعينات القرن الفائت، لم يكن فيلماً عن فيتنام تماماً. أكثر منه "فيتنامية" كانت أفلام مثل "صائد الغزلان" و"بلاتون" و"وصية الفريز" وغيرها وصولاً إلى "سترة معدنية" لستانلي كوبريك. بل إن "سائق التاكسي" لسكورسيزي يمكن اعتباره أكثر ارتباطاً بحرب فيتنام من "الحشر... الآن". ومع هذا لن تذكر حرب فيتنام في المستقبل، إلا ويذكر هذا الفيلم معها. من ناحية بسبب المشاهد العنيفة التي صورها لتلك الحرب، وثانياً لأنه قال لنا بكل وضوح جنون كل الحروب من خلال تلك الحرب التي كانت الأكثر جنوناً من بين كل الحروب.

ولكي يقول كوبولا هذا، لم يستند كما فعل الآخرون إلى نص كتبه مشارك في الحرب، أو إلى شهادة صحافي، أو إلى تاريخ رسمي أو غير رسمي لما حدث في فيتنام، بل استعان برواية كانت صدرت قبل عشرات السنين للكاتب الإنكليزي، من أصل بولندي، جوزف كونراد وهي "في قلب الظلمات". وإذا كنا نعرف أن أحداث "في قلب الظلمات" تدور في الكونغو وسط أفريقيا خلال القرن التاسع عشر، فإن كوبولا، وانطلاقا أصلاً من سيناريو وضعه جون ميليوس، وعدل كثيراً لاحقاً، نقل الأحداث إلى فيتنام مبقياً على الشخصيتين المحوريتين لأنهما كانتا، في رأيه، قادرتين على التعبير عن الحدث: شخصية ويلارد الجندي البحار المكلف بمهمة شديدة السرية، والجندي السابق كورتز، الذي هو محور تلك المهمة.

فالواقع أن كورتز كان انشق عن الجيش الغازي لفيتنام خلال الحرب، وأقام لنفسه مركزاً بعيداً وسط الأدغال، جمع فيه من حوله طائفة من جنود يدينون له بالولاء ويحمونه، فيما هو يعيش كإله إغريقي وسط محميته تلك، مزعجاً السلطات بين الحين والآخر. والسلطات الحربية الأميركية تريد هنا الوصول إلى كورتز. وتلك هي المهمة المنوطة بويلارد، الذي يرسل على زورق حربي برفقة أربعة جنود، ليصعد النهر وسط المعارك وضروب القتل والدمار حتى يصل إليه. وويلارد طوال رحلته لا يعرف عن كورتز سوى صوته الذي وصل إليه عبر شريط مسجل لا يكف عن الاستماع إلى هذيانه طوال الرحلة وهو يقرأ ملفات متعلقة به. ويمكننا أن نتصور هنا مدى اللقاءات التي تجابه ويلارد خلال رحلته، ومدى المعارك التي يشارك فيها أو يعبرها، ومدى العنف الذي يعترض طريقه، وكم الجثث والدماء. خلال الرحلة إذاً، يصور كوبولا حرب فيتنام كلها، من غارات المروحيات (على أنغام موسيقى فاغنر) إلى استعراضات الحسناوات المرفهات عن الجنود، ومن المذابح إلى الدروب المسدودة، ومن المدنيين المقتولين من دون هوادة

إلى الجنود المتعاملين مع السكان تعاملهم، في ظروف أخرى، مع الحيوانات... وكل هذا يستعرض أمام أعيننا حتى لحظة الوصول إلى كورتز، الذي يشكل اللقاء معه القسم الأخير والأهم من الفيلم، ذلك أن المستوطنة التي يتزعمها كورتز ويعيش فيها، تبدو أشبه بجحيم حقيقي. أما كورتز فإنه يتبدى غير ما كنا نعتقد: إن جنونه المعلن يخبئ احساسا بضرورة الخلاص عبر نهاية يمكنه من بلوغها قاتل له... وسينتهي الأمر بويلارد بقتل كورتز ولكن لكي يحل محله... ذلك أن الاقتراب من جحيم كورتز هو غوص في جحيم الجنون نفسه.

عبر هذه الحكاية، إذاً، وقد نقلت من مكان إلى مكان، قدم لنا فرانسيس فورد كوبولا رؤيته الخاصة لحرب فيتنام. بل بالأحرى: للحرب في شكل عام، كمكان لجنون الإنسان وانتزاع انسانيته منه... ذلك أن ما عاشه كورتز خلال الحرب، كان هو ما قاده إلى تلك الوضعية التي اكتشفه ويلارد عليها. ولأن ويلارد عاش الحرب بدوره، حتى وإن لم يكن بالكثافة التي عاشها فيها كورتز، فإنه سينتهي هو الآخر إلى الجنون. وهنا إدانة الحرب في شكل عام، لا إدانة حرب فيتنام وحدها.

"الحشر... الآن" لن يكون الفيلم الوحيد الذي حققه فرانسيس فورد كوبولا عن حرب فيتنام، ونراه يعود إليها في فيلم نال أكثر قسوة عنوانه "حديقة الحجارة". وفرانسيس فورد كوبولا، الذي يعتبر اليوم بفضل "يوم الحشر... الآن" كما بفضل "ثلاثية العراب" واحداً من أكبر السينمائيين.

ولد فرنسيس فورد كوبولا العام ١٩٣٩ في مدينة ديترويت لوالدين من المهاجرين الإيطاليين، وبدأ حياته طالباً في الكلية الحربية، ثم انتقل لدراسة المسرح ثم السينما وعمل في التلفزة وفي بعض الأفلام الخفيفة، قبل أن يحقق في بداية الستينات فيلمين قصيرين يطلقانه، ويمكنانه من الانتقال إلى السينما الروائية الطويلة مع "أنت صبي كبير الآن" (١٩٦٦) الذي كان فاتحة مسار

سينمائي لا يزال متواصلاً حتى اليوم، ومن علاماته، إلى ما ذكرنا "المحادثة" و"نادي القطن" و"شعب المطر" و"واحد من القلب". واعتبر كوبولا دائما زعيم تيار تجديدي في هوليوود يضمه إلى سكورسيزي وسبيلبرغ ولوكاس... وكان يجمعهم وآخرين رفضهم للقيم الأميركية قبل أن يعودوا جميعا وليصبحوا جزءاً منها.

« في قلب الظلمات»

اسمه تيودور كورزينوفسكي... فهل يعني هذا الاسم لأحد شيئاً؟ ربما للبولنديين وحدهم، على اعتبار أن اسمه هذا يدل بوضوح على أنه كان بولندياً، مع أنه ولد في مدينة برديتشيف في أوكرانيا. وكان ذلك في العام ١٨٥٧. وكان أبوه ملاّكاً للأرض يعيش هناك، من دون أن يفوته أن يفخر في كل لحظة بكونه بولندي الأصل، وربما أيضاً - حسب ما كان يقول - من أصل نبيل. ومع هذا، على رغم ذلك الأصل وعلى رغم الجاه والمال، ما إن شب الفتى تيودور عن الطوق عن بدايات الربع الأخير من القرن التاسع عشر، حتى قرر أن يرحل عن وطنه الاصل، كما عن مسقط رأسه إلى أبد الآبدين. فهو ما كان ليرضى أن يمضي بقية حياته مزارعاً، هادئاً يكوّن أسرة ويموت مجهولاً تماماً. كان تيودور من طينة أولئك الذين تنزرع في أفئدتهم منذ صباهم أشواق المغامرة والتعب والصعود إلى أعلى الذرى. وهكذا سيحقق الفتى أحلامه لاحقاً، ولكن تحت اسم آخر، وفي وطن آخر.

الوطن هو بحار العالم ومجاهله ولكن انطلاقاً من بريطانيا التي اختارها وطناً ومنطلقاً نهائياً له. أما الاسم فهو جوزف كونراد... أي الاسم الذي عرف به كاتباً من أخصب كتاب زمانه، وهو أمر يشهد عليه على الأقل موت ثلاثة من كبار مبدعي فن السينما على مدى تاريخ هذا الفن السابع،

وفي قلب كل منهم غصة لأنه لم يتمكن من أن يحقق واحداً من أروع أحلام حياته الفنية: أن يحول رواية لكونراد إلى فيلم سينمائي. وهذه الرواية هي لدى الثلاثة نفسها: "في قلب الظلمات". أما الذي حقق الحلم حقاً، فكان فرانسيس فورد كوبولا ولكن في شكل جزئي: فهو استعار موضوع رواية كونراد، وأجواء شخصياتها، لينقل أحداثها وعوالمها من الكونغو، حيث تدور الاحداث أصلاً، إلى فيتنام خلال الحرب الأميركية هناك. فكوبولا عرف كيف يرى في رواية كونراد هذه، موضوعاً كونياً، كما حال "هاملت" أو "أوديب" أو "فاوست" يصلح لأزمان وأماكن متنوعة. وقد لا نكون في حاجة إلى التذكير هنا بأن الفيلم المقتبس عن رواية كونراد هذه، هو "القيامة الآن" الذي يعتبر واحداً من افضل عشرين فيلماً حققت على مدى القرن العشرين، كما يعتبر واحداً من أبرز الأفلام التي اتخذت من الحرب موضوعاً لها. ولكن هل الحرب، حقاً، موضوع "القيامة الآن"؟ أبداً. وكذلك ليست الحرب موضوع "في قلب الظلمات".

"في قلب الظلمات" هي، في المحصلة الأخيرة، رواية ذات رداء يرتبط بالمغامرة، لكنها ذات جوهر فلسفي، وتحديداً من ذلك النحو الذي كان يستهوي كونراد، والذي كان يستقي مواضيعه من بعض أسفاره ومغامراته، وغالباً ما جعل أفريقيا والشرق ميدانين لأحداث تلك المواضيع. والحال أن الطابع الجوهري الغالب على معظم تلك الأعمال إنما هو طابع فكري تأملي نفسي ينتمي، مبكراً، إلى القرن العشرين أكثر من انتمائه إلى أزمان غابرة. ولقد قيل عن روايات كونراد دائماً أنها تمتلئ بالصنباحات التي تبدو هادئة للوهلة الأولى، ثم تتكشف مليئة بالنساء الغامضات والعواصف الساحقة... كما مياه البحار والمحيطات تماماً. وفي مثل تلك المناخات كان كونراد يضع شخصياته، وغالباً في بيئات معادية لها - بحر هائج، غابات غامضة - ثم يحركها راسماً عوالمها النفسية، مؤكداً على تأثير المناخ على تصرفاتها، كاشفاً الأسباب الذاتية جداً التي تدفع المغامرين إلى مغامراتهم عاثراً في قلب

المخاطر على ما يحرك النوازع الداخلية لتلك الشخصيات، دافعاً إياها إلى تعرية ذواتها في ألعاب جحيمية تختفي فيها الفوارق بين الذات والموضوع وبين الجلاد والضحية وبالتالي بين الخير الشر.

والحال إن قوة "في قلب الظلمات" تكمن في كونها تمثل النموذج الأكثر نمطية لأساليب ومواضيع جوزف كونراد هذه. والرواية تبدأ فوق مركب يمخر مياه نهر التايمس اللندني، حيث يجلس مارلو، بطل الرواية وراوي أحداثها ليتذكر نهراً آخر ينساب منذ سحيق الأزمنة في عالم آخر وقارة أخرى: وسط "بلاد العاج" في أفريقيا. وما يرويه لنا مارلو هو "مغامرته" هناك، حيث أنه، وهو المولع بالإبحار في نهر غامض غريب، قيض له أن يتسلم قيادة سفينة نهرية تعمل لحساب شركة تتاجر بالعاج، من دون أدنى اهتمام بحياة ومصير سكان البلاد الأصليين. ولهذا النهر مسار يكاد يشبه حركة جسم ثعبان عنيف ومتقلب. إذاً، ينطلق مارلو على ظهر المركب في رحلة سرعان ما ستبدو أشبه بالكابوس، ويصل إلى مقر الشركة في قلب ذلك البلد الأفريقي، لكنه سرعان ما يلاحظ أن المكان خرب، بل إن الخراب يطاول مركبه الذي سيتبين له أن خصوماً له، غيورين، خربوه كي لا يتمكن من مواصلة رحلته إلى حيث يقيم باحث عن العاج ناجح في عمله يدعى كورتز، انقطعت أخباره فجأة. وهكذا حين يتابع مارلو إبحاره بعد أن يصلح مركبه، تكون مهمته الرئيسة هذه المرة العثور على كورتز. وهكذا يكون الانطلاق إلى مكان ناء يبدو وكأنه يقف خارج العالم تماماً، مكان يفترض ان يبحث فيه عن كورتز. والحكاية الأساسية هنا هي حكاية هذه الرحلة النهرية التي ستدوم شهرين، وسيتمكن مارلو في آخرها من العثور على كورتز... ولكن أي كورتز؟

إن مسار الرحلة، التي ستبدو لمارلو وكأنها سفر إلى أسحق الأزمنة وإلى بدايات خرق هذا الكون، يستغرق شهرين من الغموض والتشويق والتأمل، واختراق أدغال تبدو صامتة كالموت، معادية، مهددة، وعبور

مناطق تبدد السكان الأصليون فيها، حين يظهرون بين الحين والآخر، أشبه بكائنات خرافية تشكل جزءاً من طبيعة أزلية. ومن هنا ليس غريباً، ولا سيما في الليالي المرعبة بصمتها، أن يلمح مارلو ورفاقه أشكالاً أسطورية تقفز بين الأشجار عند ضفتي النهر، ولكن من دون أن تبادر بأي تصرفات عدائية حقاً. إن العدوانية والخطر يلوحان دائماً من خلال الصمت المطبق، الذي لا تخرقه بين الحين والآخر، سوى همهمات وأصوات مختنقة. إن كل هذا يعزز الصمت العام، ويعزز كذلك الشعور بأن كل ما يجتازه المركب إنما هو علامات تقود إلى نهاية ذلك السفر في جحيم الظلمات. وبعد أن يتقدم المركب ببطء وفي ذلك المناخ الكابوسي الغريب، والذي على أية حال يُشعر مارلو بأن ثمة في خلفية ذلك كله، شيئاً إنسانياً في جوهره، له صفاء الإنسانية الحقة لا تلك التي صاغتها الحضارات والثقافات، يصل أخيراً إلى مقر كورتز. فإذا بالحقيقة تختلف عن التوقعات: إن كورتز الذي جاء إلى المكان ليجمع العاج، انتهى به الامر إلى ان يصبح اشبه بوثن حي بالنسبة إلى السكان الاصليين، فأقام ما يشبه الإمبراطورية المستقلة التي صار هو سيدها الوحيد وصنمها. صحيح إنه الآن مريض ويكاد يحتضر، لكن السكان لا يريدون أن يسمحوا للبيض باستعادته: لا يريدون أن يفقدوا معبودهم... لكن مارلو يتمكن في النهاية من أخذه عنوة إلى المركب هارباً به من السكان الذين تنتفض من بينهم امرأة ضارية غاضبة يبدو من الواضح أنها تجسد حزنهم ومفاجأتهم وغضبهم في آن واحد. لكن كورتز سرعان ما يموت فوق المركب، ويعثر مارلو بين أوراقه على رزمة رسائل تخص خطيبة كورتز في لندن. وهكذا حين يصل مارلو إلى لندن يود أن يعطي الرسائل إلى الخطيبة ويروي لها ما حدث. لكنه أمام حبها لكورتز وإخلاصها له، يكتفي بأن يبلغها بأمر موته، ساكتاً عن الباقي، مؤكداً لها أن الراحل إنما لفظ أنفاسه الأخيرة وهو يتمتم باسمها.

رواية "في قلب الظلمات" التي تعصى بالتأكيد على التلخيص، لأنها أكثر من رواية أحداث ومواقف ومغامرات، نشرها جوزف كونراد (١٨٥٧-

١٩٢٤) للمرة الأولى مسلسلة في صحيفة في العام ١٨٩٩، واعتبرت منذ ذلك الحين، عمله الروائي الأساس (على رغم أنه كتب قبلها وبعدها أكثر من ٣٠ رواية) لا تنافسها في تلك المكانة سوى أعمال قليلة لكونراد منها "لورد جيم" و"الإعصار" و"نوسترومو" و"العميل السري".

«الطوق والأسورة» لخيري بشارة: الضحية والجلاد في بوتقة واحدة

ربما يصح أن نقول، بالنسبة إلى السينما المصرية، إن ثمة فئة خاصة في هذه السينما يمكن أن نسميها "السينما الريفية" ولا نعني بهذا مجموعة أفلام تصور الريف، لتتغنى به وتقول ما يشبه "محلاها عيشة الفلاح"، بل نعني أفلاماً حاولت دائماً، بخطٍ كبير أو صغير، إن تصور الريف والحياة فيه تصويراً واقعياً يكشف مآسي هذه المناطق ومآسي سكانه الذين لا يشكل الفقر وحده فاجعتهم الكبرى، بل هناك أيضاً التخلف والعادات المتوارثة ولعل من أبرز هذه الأفلام "الأرض" ليوسف شاهين، و"يوميات نائب في الأرياف" لتوفيق صالح... و"الحرام" لهنري بركات، وصولاً، مثلاً، إلى "عرق البلح" لرضوان الكاشف. ولقد أدلى المخرج المصري المعروف بدوره في هذا السياق فقدم، انطلاقاً من نصين أدبيين واحداً من أقوى الأفلام في هذا السياق: "الطوق والأسورة".

يعرف متابعو السينما المصرية إن خيري بشارة الذي كان - ولا يزال - واحداً من أبرز سينمائيي "الواقعية الجديدة" في السينما المصرية، إلى جانب محمد خان والراحل عاطف الطيب وداود عبد السيد وعلي بدرخان، بدأ حياته السينمائية مخرجاً للأفلام الوثائقية ذات الموقف السياسي غالباً. وهو إذا كان في أفلامه الطويلة بعد ذلك قد توصل إلى الإفلات من براثن

السياسة المباشرة، فإن عينه التسجيلية الموثّقة الراصدة، ظلت ماثلة لديه بل قوتها وزخمها. ولقد بدا هذا الأمر واضحاً منذ فيلمه الروائي الطويل الأول "العوامة رقم ٧٠" من خلال اقتراب الكاميرا من ديناميكية الواقع - حتى ولو كان مبنياً بشكل تخييلي - كعين "بصباص" تحاول أن تتسلل لتتفرج على أشخاص يبدو أنهم يؤدون أدواراً ما في لعبة معينة. بيد أن هذا الزخم التسجيلي في رؤية خيري بشارة السينمائية، يبدو في "الطوق والأسورة" أكثر وضوحاً، حيث تلفت الانتباه خاصة تلك الكاميرا التي تكاد تكون انثروبولوجية خالصة، والتي تنظر عبرها عين المخرج إلى الريف المصري متمثلاً بمنطقة الكرنك فتتحرى عادات الناس وتقاليدهم وأخلاقهم وعلاقاتهم. بحيث ان الصورة جاءت في نهاية الأمر لتقول لنا إن ما أمامنا على الشاشة جزء من حياة يومية ترصدها عين متنبهة ذكية. غير أن هذا الجزء، الذي حكم بشكل إيجابي لغة خيري بشارة السينمائية، ليس في الواقع سوى الرداء الذي لبسه جوهر الفيلم. لكن هذا الجوهر يغوص، في الحقيقة والعمق، في مكان آخر: في التخييل الذي يطلع من الواقع المرصود بحكاية ترتدي خصوصيتها لتنتقل منها إلى العام وليس العكس. ففي "الطوق والأسورة" حكاية بالمعنى العادي للكلمة: حكاية أم وابنتها، والابن/ الأخ الغائب. والحكاية في هذا الإطار تتخذ خصوصيتها من خصوصية الوضع الذي تعيشه هذه العائلة حيث الذكر مغيّب مرتين: مرة من خلال الأب المريض المقعد الذي سرعان ما يموت، ومرة أخرى من خلال الابن/ الأخ الغائب في فلسطين يبحث عن لقمة العيش ويعد بالرجوع، رجوع يعقد البيت عليه آمالاً كبيرة. لكن الابن لا يعود. فيبقى البيت البائس أسير حالة أنثوية تتمثل في الأم (فردوس عبدالحميد) وابنتها (شيريهان) والحفيدة (شيريهان أيضاً) التي ستولد لاحقاً من زواج فاشل للابنة... علماً بأن ولادتها ستكون إيذاناً بموت الابنة، كما تموت كل امرأة لا يعتنى بها في ريف بدائي جاهل، نتيجة مرض يلي الولادة (وهنا، في الواقع يعطينا المخرج بعض المشاهد في تاريخ السينما

العربية، حتى ذلك الحين. ومن نافل القول هنا أن نكون مع تصوير مثل هذه المشاهد أو ضده).

تهيمن على هذ الحضور الأنثوي في البيت، شخصية الأم التي تعيش موزعة ممزقة بين ذكرى زوج طيب متسامح مات، وواقع مجتمع قاس لا يرحم. مجتمع صنعه الرجال على قياس رغباتهم ومخاوفهم. لكنه عاد وصنعهم بدوره وكيّفهم (الخير والشر ليسا قيمة ثابتة في سينما خيري بشارة، بل هما حركة جدلية تتولد عن تضافر الظروف والمرجعيات). في مثل هذا المجتمع قلما يكون هناك جلادون هم غير الضحايا أنفسهم. وكاميرا خيري بشارة تدرك هذا الأمر بكل وضوح، فتتعامل مع الشخصيات الأساس على انها ضحايا وإن بدرجات متفاوتة. التبادل بين الجلاد والضحية يتم، في معظم الأحيان، داخل الشخصية الواحدة. فالابن، مثلاً، الذي سيصبح خالاً، بعد أن عاد من غربته الفلسطينية خائب المسعى (عزت العلايلي) هو ضحية قبل أن يكون جلاداً. وهو جلاد عن غير اقتناع (وان كان عدم الاقتناع هذا، غير قادر على تبرير ثورته المجانية الساذجة في الدقائق الأخيرة من الفيلم). والحدّاد، زوج شيريهان الأولى ووالد شيريهان الثانية، رجل بمقدار ما هو ضحية. والأم أيضاً ضحية... لكنها هنا من نوع الضحية التي تتواطأ مع الجلاد... حتى ولو كان جلادها.

ولكن من الواضح أن خيري بشارة، ليس في جدلية الضحية - الجلاد هذه، ليس محايداً بالقدر الذي قد يلوح لنا في ظاهر الأمر. ففي سلم القيم التراتبية الذي يرسمه لنا في هذا الفيلم (الذي اقتبسه كاتب السيناريو يحيى عزمي بحذق من قصتين للكاتب الكبير الراحل يحيى الطاهر عبدالله)، واضح أن خيري بشارة إذا كان يسم رجاله بسمة الضحية أحياناً، فإنه يكشف عن فظاعة، وربما أيضاً مجانية، تحولهم إلى جلادين حتى يتحولوا. خيري بشارة يقدم هنا - بكلمات أخرى - صرخة لصالح المرأة: المرأة كضحية مرتين، مرة حين تكون ضحية ومرة حين تكون جلاداً. ويقيناً أن جزءاً كبيراً من قوة

الفيلم يكمن عند هذا المستوى من القراءة. كما تكمن هنا جدّته. فما أمامنا هنا ليس نصاً سينمائياً عادياً، كما انه ليس ثرثرة "ثقافوية" حول حرية المرأة ووضعيتها في المجتمع. ما لدينا هنا صرخة واقعية قاسية مفعمة بالمرارة... أهميتها أنها توصل إلى أسئلة أكثر مما توصل إلى أجوبة. وفي هذا السياق لا بد أن نذكر هنا أن أضعف ما في هذا الفيلم هو أن المخرج - لسبب غير مفهوم - رسم سؤال الفيلم الأساس على لسان الابن الخال، عزت العلايلي، مع أن بناء شخصية هذا الأخير لا يمهد أبداً لموقفه التراجيدي (حتى بالمعنى الإغريقي للكلمة) حيث يتهم القدر - ضمنياً - بالافتراء!

مهما يكن، تعمل لصالح خيري بشارة في هذا الفيلم لغة سينمائية مميزة، وكاميرا دينامية تتقن فضيلة الاقتصاد والتكثيف داخل اللقطات وتشتغل على نظرات العيون بقدر ما تشتغل على ما تفوه به الشفاه، بل إنها تصل أحياناً إلى رسم علاقة تناقضية ممتعة بين ما تقوله العيون وما تقوله الشفاه... غير أن الاقتصاد داخل اللقطات، وفي التعامل القوي مع معظم ممثلي الفيلم، قابله بعض التشتت والضياع في بعض المشاهد... وأسوأ من هذا، في بعض المفاصل الأساسية للفيلم: مثلاً حكاية الطاحونة التي أخرجت نص الفيلم عن وحدته، فلم تغنه، ومشهد زواج الحدّاد وحرق البيت، وكل وجود المغني المميز محمد منير، والذي بدا في سياق الفيلم غير مبرر على الإطلاق... مع مثل هذه المشاهد تشعّب الفيلم، وبدا وكأن مخرجه يريد أن يقول عشرات التفاصيل والأمور التي كان من المحتم لها أن تضيّع المتفرج. وهنا قد يبرز سؤال فضولي: لماذا وجد خيري بشارة وكاتب السيناريو يحيى عزمي أن من الأفضل لهما استخدام نصين لا نصّ واحد ليحيى الطاهر عبدالله لكتابة هذا الفيلم؟

خارج إطار هذه الملاحظات، الطفيفة في رأينا والتي لا تنقص من قيمة هذا الفيلم أي شيء، يمكن القول إننا هنا، أمام "الطوق والأسورة" نجد أنفسنا أمام فيلم شكل عام ظهوره (١٩٨٦) علامة انعطافية في تاريخ السينما

المصرية، منضماً في هذا إلى عدد لا بأس به من أفلام حققت في مصر خلال تلك الحقبة التي يمكن، بكل بساطة، وصفها بأنها حقبة ذهبية في تاريخ الفن السابع في مصر. أما بالنسبة إلى خيري بشارة، فإنه، بعد هذا الفيلم، ولما لا يقل عن ثلاثين عاماً تالياً واصل طريقه في رفد السينما المصرية بأفلام حلّق في بعضها، وهبط قليلاً في بعضها الآخر، لكنه بشكل إجمالي بقي (بفضل أعمال مثل "حرب الفراولة" و"إشارة مرور" و"أميركا تشيكا بيكا"... و"آيس كريم في جليم") واحداً من أبرز مخرجي أجيال الوسط في سينما وادي النيل.

«عيون مغمضة على اتساعها» لستانلي كوبريك: اكتشاف متأخر

كان هذا يحدث دائماً، مع كل فيلم يعرض للمرة الأولى للأميركي الذي كان في ذلك الحين مقيماً في بريطانيا ستانلي كوبريك: يعرض الفيلم، قد يقبل عليه الجمهور العريض وقد لا يقبل كما يكون متوقعاً من قبل. تبدو ردود الفعل النقدية في غالبيتها باردة، وأحيانا عدائية. تمر الأسابيع وتمضي العروض. وبالتدريج يزداد عدد متفرجي الفيلم، ويزداد دفء الكتابات النقدية عنه. يصبح كلاسيكياً... ثم بعد حين "واحداً من أعظم أفلام مخرجه" و"واحداً من أفضل الأفلام التي حققت في تاريخ السينما حول الموضوع الذي يحمله". منذ "لوليتا" والحكاية نفسها تتكرر. وهي تكررت حتى بالنسبة إلى آخر فيلم حققه كوبريك قبل رحيله سنة ١٩٩٩ "عيون مغلقة على اتساعها"، الذي أنجزه تماما ثم سلم نسخته المنجزة والتي أبدى رضاه عنها، إلى الشركة المنتجة لتعرضه... وانتظر أياماً قليلة ثم... رحل عن عالمنا. رحيل كوبريك المباغت يومها، لم يحدث أي تبديل في القاعدة التي تحدثنا عنها، باستثناء أن الجمهور تدافع منذ البداية لمشاهدة الفيلم: أولاً، بسبب الضجيج الذي ثار من

حول موت مخرجه ونشر أخبار ذلك الرحيل في الصفحات الأولى من الصحف وفي صدر نشرات الأخبار التلفزيونية، وثانياً بفضل وجود نجمين كبيرين على ملصقه هما توم كروز ونيكول كيدمان اللذان كانا متزوجين واعتادت أن تملأ الصحف ووسائل الإعلام أخبار سعادتهما أو تعاستهما. وثالثاً، لما قيل عن المشاهد الجنسية التي تصل إلى حدود الإباحية في الفيلم. هذا بالنسبة إلى الإقبال الجماهيري، أما بالنسبة إلى ردود الفعل النقدية فلم يتبدل شيء: هوجم الفيلم خلال الأسابيع الأولى و"حزن" كثر لأن كوبريك أنهى حياته الحافلة بالعطاء السينمائي، على مثل هذا العمل. ولكن ما إن انقضت شهور، حتى انتقلت الكتابة عن "عيون مغمضة على اتساعها" من الصحافة "المتسرعة" في أحكامها، بحسب أستاذ جامعي، إلى المجلات الفصلية المتخصصة ومراكز الدراسات الجامعية.

وكانت النتيجة أن عدد الدراسات الجادة والتحليلية والمعمقة التي كتبت عن "عيون مغمضة على اتساعها" يفوق ما كتب عن أي فيلم آخر لكوبريك، بما في ذلك "٢٠٠١ أوديسا الفضاء" و"دكتور سترانجلاف". من جديد إذاً، جاء الباحثون الجادون ليروا في هذا الفيلم قيماً وأبعاداً لم يتنبه إليها النقاد الصحافيون. ومن جديد قيل إن هذا الفيلم هو أعمق فيلم في تاريخ السينما يتناول مسائل الحب والجنس ولا سيما العلاقة بين الزوجين، تماما كما ساد دائما ان "أوديسا الفضاء" كان ويبقى أفضل فيلم خيال علمي، و"سترة معدنية كاملة" أفضل الأفلام عن حرب فيتنام، و"دكتور سترانجلاف" أقوى فيلم عن الحرب الباردة وخطر السلاح النووي، و"إشراق" أروع أفلام الرعب... ويمكننا أن نكمل اللائحة لتشمل، الأفلام الثلاثة عشر الطويلة التي حققها كوبريك طوال ما يقرب من نصف قرن.

وكما هي الحال دائما مع سينما ستانلي كوبريك، لم يكن السيناريو الذي حقق عنه "عيون مغمضة على اتساعها" أصلياً، بل هو مقتبس من عمل أدبي أسوة بأفلام كوبريك الأخرى هو هذه المرة قصة متوسطة الطول للنمسوي

آرثر شنيتزلر عنوانها الأصلي "رواية حلم"، كان هذا الكاتب نشرها سنة ١٩٢٧، في زمن كانت عصور بأسرها تأفل وقيم كونية تتبدل، ويختلط التحليل النفسي بتفكك العائلة وحياة الكوابيس. وكان ذلك كله يتجسد أفضل ما يتجسد في مدينة فيينا ("مدينة الكابوس السعيد" بحسب تعبير شهير انبنى عليه تاريخ ثقافي أسس للحداثة الأوروبية، رسماً وتحليلاً نفسياً وسينما وأدباً على مستوى أوروبا عبر في ازدهاره عن قرب انحطاط الحضارة التي أنجبته). فالمعروف الآن أن فيينا هي المكان الذي تدور فيه "أحداث" قصة شنيتزلر. لكن كوبريك - الذي سيقول خلاله تصويره للفيلم إنه كان يفكر فيه منذ ما لا يقل عن أربعين سنة، وتحديداً منذ كان يحقق "لوليتا" - نقل الأحداث إلى نيويورك، حتى وإن كان قد صور الفيلم - على عادته خلال العقود الأربعة الأخيرة من حياته - في بريطانيا، إذ كان يرفض تماماً العودة إلى الولايات المتحدة التي كان هجرها قرفاً وزهداً ذات عام. المهم، إذاً، إن كوبريك عاد يومها بهذا الفيلم إلى نشاطه السينمائي بعدما كان توقف طوال دزينة من السنوات عن تحقيق أي فيلم جديد. فما هي، الآن، أحداث هذا الفيلم؟ في الحقيقة من الصعب روايتها طالما أننا، هنا، مرة أخرى وفي فيلم لكوبريك، نعرف أن الأحداث ليست هي ما يهم، بل العلاقات والمواقف ورسم الشخصيات. ذلك أن ما يحدث هنا هو أننا نبدأ مع الزوجين ويليام هارتفورد (توم كروز) وأليس (كيدمان) وهما يستعدان لسهرة لدى أصدقاء لهما. قبل الخروج يدور بينهما حوار حول وضعيتهما والعلاقات بينهما. وهذا الحوار سيستأنف بعد عودتهما من السهرة ومصارحة أليس لزوجها بأن ثمة رجلاً غازلها وطلب مواعدتها. هذه المصارحة تثير سجالاً حاداً بين الزوجين لا يقطعه سوى استدعاء هارتفورد، وهو طبيب، للكشف عن حال امرأة في السهرة بالغت في تناول المخدرات. وهو إذ يذهب لتفحص المرأة، يكون ذلك ايذاناً ببدء مسار ليلي يقوده إلى أماكن غامضة وإلى فتيات ليل وإلى حيث ثمة طقوس غريبة لطائفة من الطوائف. وأخيراً حين ينتهي ذلك الليل، يعود

كل شيء إلى بداياته ولكن، بعدما يكون كل من الزوجين قد تبدل تماماً. إلى الأسوأ أو إلى الأفضل؟ هذا هو السؤال الذي يبدو من المستحيل الإجابة عنه. ذلك أن كل شيء هنا رمزي ويدور في عالم هو بين الحقيقة والخيال، بين الوجوه والأقنعة، بين ما هو قابل للتصديق وما ليس بقابل. ذلك أن الحكاية كلها هنا... الحكاية تبدو وكأن أحداثها إنما كانت حلماً في حلم. وأن كل المسار الذي قطعه الدكتور هارتفورد خلال ليلته، إنما كان مساراً جوانياً أتى أشبه برد وتفسير وتبرير، للحوارات الشائكة التي كانت دارت بينه وبين زوجته.

الحقيقة أننا إذا ما انتقلنا في تعاطينا مع هذا الفيلم، إلى هذا المستوى من التلقي، لا يعود في إمكاننا أن نتعامل معه بالخفة الشكلية التي تم بها التعاطي مع الفيلم عند بدايات عرضه. ففي ذلك الحين، لم يبد واضحاً تماماً البعد الجواني للفيلم. وربما يعود العيب هنا إلى وجود توم كروز لاعباً شخصية الطبيب، ما خلق دروباً مخطئة في التعاطي مع الشخصية، لأن كروز لم يتمكن إلا من اللعب على برانية هذه الشخصية، خصوصا ان جمهوره المعتاد، والذي ربما يكون قد قصد الفيلم الخطأ، ليرى مغامرات بطله، لم يتمكن من هضم أي عمق للشخصية في المقابل. من هنا، كان من الضروري مع مرور الوقت نسيان توم كروز، التركيز على عنصري الفيلم الأساسيين: قصة شنيتزلر، وإخراج كوبريك، كي تعود إلى الفيلم ضروب أبعاده العميقة، ويصبح ولو متأخراً مادة للدراسة والبحث العميق ليس فقط حول الثنائي والعلاقات الزوجية والحب والجنس، بل أساساً حول الحداثة والمجتمع الحديث، الذي يجب ألا ننسى أنه أصلاً ولد خلال الثلث الأول من القرن العشرين، وتحديداً وسط أوروبا الذي يكاد يكون منسياً اليوم.

وهكذا، إذاً، بعد شهور قليلة من العروض الناجحة الأولى تجارياً لـــ "عيون مغمضة على اتساعها"، عاد هذا الفيلم ليتخذ مكانة أساسية في "فيلموغرافيا" ستانلي كوبريك، وربما أيضاً في "جنون سينماه"... إذ بتنا نعلم

أن واحداً من العناصر الأساس في سينما كوبريك كان دائماً مفهوم الجنون. جنون الإنسان في مواجهة عصر يزيد من حدة هذا الجنون لديه. وبهذا، يكون كوبريك وبالتأكيد، قد قدم في "عيون مغمضة على اتساعها" واحداً من أكثر أفلام مسيرته، حداثة وشمولية في الموضوع والرؤية. غير ان المؤسف في كل هذا هو أن ستانلي كوبريك (١٩٢٨ - ١٩٩٩) لم يعش حتى يقرأ الكتابات العميقة التي تناولت فيلمه الأخير هذا، حتى وإن كان من حظه أنه رحل قبل أن يقرأ المقالات السيئة التي تناولت الفيلم بالنقد والتجريح أول الأمر.

«سادة الخاتم»:
تولكاين والسينما يكتبان عالماً موازياً

لم تكن رواية "سادة الخاتم" لتولكاين، أول رواية في الخيال العلمي أنتجها القرن العشرون، وبالطبع القرون التي سبقته. فأدب الخيال - العلمي ظهر قبل ذلك بزمن طويل، وفرض حضوره عبر مئات الأعمال التي سبقت "سيد الخواتم" وكذلك عبر مئات الأعمال التي تلتها. ومع هذا تبقى لهذه الرواية فرادتها وأهميتها، ويبقى أنها الرواية التي قرئت أكثر من أي عمل أدبي آخر خلال النصف الثاني من القرن العشرين. وهي تعود إلى الحياة من جديد، في كل مناسبة ممكنة. وآخر هذه المناسبات تحويلها فيلماً في ثلاثة أجزاء على يد المخرج الأسترالي بيتر جاكسون، عرض أولها وحقق إقبالاً استثنائياً، ناهيك بكون هذا الجزء نال من الترشيح لجوائز الأوسكار ما لم ينله أي فيلم في السابق. فما الذي يجعل لــ "سادة الخاتم" هذه المكانة وهذه الأهمية؟ وما الذي دفع الشاعر الإنكليزي الكبير أودن إلى أن يكتب في إطرائها وإطراء مؤلفها كلاماً لم يكتب في إطراء أي عمل آخر ينتمي إلى

الأدب الشعبي الذي تنتمي إليه "سادة الخاتم"؟ لعل الجواب يكمن في أن هذه الرواية، بصفحاتها التي تفوق الألف من الحجم الكبير، وبشخصياتها العديدة، وحتى بأجوائها الخرافية وضروب الخيال والسحر التي تملؤها، هي أولاً وأخيراً، روايته عن الإنسان، عن الصداقة، عن أسئلة الإنسان وهواجسه. رواية تعيد إبداع علاقة الإنسان بالآخر وبالطبيعة وبما وراء الطبيعة. وتحقق، أدبيا، ما حلم به كل كاتب منذ بدء العصور: خلق عالم موازٍ لعالمنا يشبه عالمنا ويتحكم فيه الكاتب ممكناً قارئه من أن يتحكم فيه أيضاً من خلال جعل أبطال العمل بشراً من لحم ودم، يقلقون، يصادقون، يجنون، يخطئون كما يفعل البشر، في الوقت الذي يطلب منهم، أن يحققوا مآثر الأبطال وأنصاف الآلهة.

ويقينا أن ما صنع النجاح الاستثنائي للفيلم (في جزئه الأول ثم أقل من ذلك في الجزأين اللاحقين)، هو قدرته عل تحقيق تلك المعادلة، وكذلك قدرته على الإقناع، فإن هذا العالم الواقعي الذي تصفه الرواية، وتصوره مشاهد الفيلم، عالم ينتمي إلى الخيال، إلى أخصب ما يمكن للحلم الإنساني أن يتطلع إليه. وكأننا هنا أمام تلك "اليوتوبيات" التي كان يبرع في تصويرها فلاسفة من أمثال توماس مور وتوماسو كامبانيلا بعد أفلاطون والفارابي. كأننا أمام مدينة فاضلة، تتيح للبشر أن يمارسوا إنسانيتهم بأفضل ما يكون.

عندما نشر ج. ر. ر. تولكاين روايته الثلاثية "سادة الخاتم" خلال النصف الأول من خمسينات القرن العشرين، كتب الشاعر أودن في صحيفة "نيويورك تايمز" يقول: "حين ظهرت رواية "بيلبوا لهوبيت" قبل ١٧ سنة، اعتبرتها واحدة من أفضل النصوص التي كتبت للأطفال خلال هذا القرن. واليوم في "رفقة الخواتم" الجزء الأول من ثلاثيته "سادة الخاتم"، ها هو تولكاين يتابع التاريخ المتخيل لعالم يدخلنا فيه وإليه، ولكن بطريقة تناسب البالغين، أي كل أولئك الذين تتراوح أعمارهم بين ١٢ و٧٠ سنة (...) إن أول ما يتوقعه القارىء من مغامرة، هو أن تكون متنوعة ومثيرة في الوقت

نفسه. وهذا الكتاب يستوفي هذا الغرض (...). ويمكننا أن نقول هنا أنه مهما بدا لنا هذا العالم الذي تخلقه الرواية قليل الشبه بعالمنا ظاهرياً، فإنه في الحقيقة ليس سوى المرآة التي يمكننا أن نرى فيها الطبيعة الوحيدة التي نعرفها: طبيعتنا.

وإنطلاقا من هنا يمكن القول ان هذه الرواية لم تبتعد كثيراً، على رغم كل غرابة أحداثها وعوالمها، عن تصوير المعركة الأبدية التي لم يكف الإنسان عن خوضها منذ بداياته: معركة الخير ضد الشر. المعركة التي لا بد للخير من أن ينتصر فيها في النهاية.

والحبكة التي تقدم بها الرواية هذا الصراع، تبدو بسيطة للغاية، وشبيهة بما كانت ترويه الملاحم الارثرية (نسبة إلى الملاحم التي كتبت أيام الملك الإنكليزي آرثر وفرسان الطاولة المستديرة، والبحث عن "غرال" وما إلى ذلك). لكن السعي هنا، ليس للعثور على سيف سحري أو كأس مسحورة، أو فتاة ما. بل للتخلص من خاتم. وهذا الخاتم يمثل الشر واللعنة اللذين اطاحا البشرية وولدا الحروب والأطماع. هذا الخاتم كان صب في مكان ناء أشبه بالجحيم. وتسبب في حروب طاحنة منذ قديم الزمان. والخاتم يعطي مالكه قوة تعينه على اقتراف الشرور. وهو إذ أشعل الكثير من الحروب، قيض له بعد ثلاثة آلاف عام أن يقع في قبضة فتى عادي يدعى فرودو (ومعناها "الحرية" في الإنكليزية القديمة). واليوم يفتي الحكماء بأنه، من أجل التخلص من الشر يجب إعادة الخاتم إلى المكان الذي صنع فيه. إلى منطقة النيران الملتهبة التي، دون الوصول إليها، ألف شرير وشرير وألف طمع وطمع، وألف ساحر وساحرة. ويتطوع فرودو، ورهط من أبناء جلدته، بالتوجه إلى هناك لرمي الخاتم. وما "الثلاثية" سوى وصف تلك المرحلة وما يكتنفها من صعوبات ومخاطر. ووصف الخيانات والآمال المحبطة.

وطبعاً، لسنا هنا في حاجة إلى التأكيد على أن مسعى الخير ينجح في نهاية الأمر، ويتم التخلص من الخاتم، كعلامة على انتصار الخير على الشر،

لو مرت عزيمة الإنسان على ذلك. ولكن من المؤكد أن النهاية ليست أهم ما في هذا العمل. فهي متوقعة ولا يمكن أن تكون غير ما كانت عليه. المهم هنا هو السيرورة التي يتخذها العمل والتفاصيل الصغيرة. فالحال أن تولكاين خلق ذلك العالم المتكامل بشعوبه، الذين يتمايزون خلقياً وبيولوجياً في الوقت نفسه. وخلق لهم لغتهم وعاداتهم. واخترع أسماء خاصة بهم، شعوباً وأفراداً، وشيفرات تفسر ذلك كله. فـ "الإلف" و"الهوبيت"، شعبان صارا اليقين لملايين القراء اليقين منذ قرئت الرواية وترجمت، وتعابير مثل "نازغول" (أرواح الخاتم، من خدم الشرير سورون) و"أورك" (وحوش تعيش جماعات وتتقاتل في ما بينها، حين لا تجد بشراً تقتلهم) و"روهريم" (فرسان يلعبون دوراً كبيراً في دفع الشر والأذى اللذين يمثلهما سورون) و"الترول" (وهم مثل الأورك، وحوش ضارية من خصائصها أنها تتحول إلى حجارة حين يسطع عليها نور الشمس)، "تعابير مثل هذه صارت جزءاً من معلومات الهواة... وكذلك الأسماء الرئيسة في الثلاثية مثل شعوب "الإلف" و"السوبيت" والبطل "فرودو" والساحر و"غوندالف" و"موردور" بلاد الظلمات وموئل سورون.

لكن أهمية "سادة الخاتم" أنها لم تقرأ من قبل الهواة فقط، بل من مجموعات عريضة من قراء اكتسبتهم الرواية إلى أدب الخيال العلمي. ناهيك عن أن تولكاين نفسه لم يكن، أصلاً، من المتخصصين في كتابة هذا النوع من الأدب، فهو كان أستاذاً جامعياً، متخصصاً في دراسة اللغات. ويروى أنه كان طفلاً يتيماً، بعد سنوات قليلة من ولادته في العام ١٨٩٢، اعتنى به كاهن عجوز اطلع الفتى على الآداب الملحمية الشعبية والملاحم الساكسونية، لا سيما ملحمة "بيوولف".

وبعد أن شب عن الطوق أولع باللغة الغالية القديمة، ومن ثم راح يقوم برحلات استكشافية في عوالم تنتمي إلى الملاحم القديمة. لاحقاً درس في اكسفورد، وبدأ يكتب عن حكايات الجن ويدرس الفيلولوجيا. ولما كان

تولكاين آمن منذ طفولته وبفضل تربية ذلك القسيس كما بفضل تعمقه في الأساطير القديمة بأن أي صراع من أجل البقاء هو، أولاً وأخيراً، صراع ضد الخوف، أي صراع داخل الذات. بنى ثلاثيته، كما مع "بيلبوا لهوبيت" التي تعتبر تمهيداً لها، على هذا الأساس: إن المغامر وأصدقاءه سيخوضون طوال مسارهم حروباً وصعوبات لا تنتهي. لكنهم سيكتشفون في النهاية ما كان يجب أن يكون معروفاً لهم منذ البداية: صراعهم الأساسي هو ضد الخوف في داخلهم. وأي انتصار لهم إنما سيكون انتصاراً على ذواتهم أولاً وأخيراً.

والحقيقة أن ذلك البعد كان أساسياً في كتابة تولكاين كلها. ولئن كان الفيلم عبر عنه في شكل واضح، فإن مخرجه تمكن في الوقت نفسه من ان يحقق انتصاراً هو الآخر: فالحال إنه نظر دائماً إلى "سادة الخواتم" على أن صعوبة نقلها إلى الشاشة، لا تقل صعوبة عن نقل رواية "أوليس" لجيمس جويس" أو "البحث عن الزمن الضائع" لبروست، ما جعل كثيراً من السينمائيين يستنكفون عن مشاريع عدة حضروها وتحمسوا لها في هذا المجال.

(فقط سينما الرسوم المتحركة طاولتها، جزئياً، من خلال فيلم لرالف باكشي)، فإن بيتر جاكسون قبل الرهان، الذي لم يخضه حتى جون لوكاس (الذي اكتفى باستيعاب دروس "سادة الخواتم" في سلسلة أفلامه عن "حرب النجوم"). وهكذا عادت إلى الحياة تلك الملحمة التي كتبها تولكاين (الذي رحل عن عالمنا في العام ١٩٧٣)، خالقاً من خلالها عالماً استثنائياً، مؤكداً أن الإنسان ذو مخيلة لا تنضب، شرط أن يعرف كيف يوظفها. ويقينا ان تولكاين وظف مخيلته في المكان الصحيح.

"نفط" لآبتون سنكلير:
فساد الرأسمالية من خلال صراع ابن مع أبيه

ليس هناك أدنى شك في أن الكاتب الإشتراكي الأميركي آبتون سنكلير كان من شأنه، طوال النصف الثاني من القرن العشرين، وحتى الآن، أن يبقى في مهب النسيان، لولا روايته الأشهر "الأدغال" التي يعاد، في كل مرة اكتشافها وطباعتها من جديد وتعيد صاحبها إلى واجهة المسرح الأدبي الأميركي الملتزم. هذا بالنسبة إلى الجمهور العريض من القراء، الأميركيين خصوصاً. أما بالنسبة إلى نخبة أهل السينما، فإن سمعة آبتون سنكلير قائمة على ارتباط اسمه باسم المخرج السوفياتي سيرغاي إيزنشتاين، من جراء اشتغال الإثنين معاً - ثم خلافهما وتوقف ذلك التعاون - على فيلم إيزنشتاين الذي لم يكتمل أبداً في حياة هذا الأخير "فلتحيى المكسيك". والحقيقة أن الخلاف بين سنكلير ورفيقه السوفياتي، أدى داخل الولايات المتحدة على الأقل، إلى الإساءة إلى سمعة سنكلير في أوساط اليسار الستاليني الأميركي خلال سنوات الثلاثين من القرن العشرين، يوم كانت لا تزال لستالين، ولكل شيء سوفياتي، مكانته. وقد صدر في لندن قبل نحو ثلاثين عاماً كتاب ضخم يتحدث عن عدم إنجاز الفيلم العتيد، وكان صدور الكتاب مناسبة لإعادة إحياء ذكرى سنكلير، الذي سيقال إنه أوقف تعاونه مع إيزنشتاين لمجرد أنه اكتشف انحرافاً جنسياً لدى هذا الأخير. طبعاً هذه الحكاية كلها ليست ما يهمنا هنا. فقط أوردناها لنموضع آبتون سنكلير في تاريخ النشاط اليساري في أميركا ذلك الحين... وليس لنموضع مكانته الأدبية، على رغم أنه كتب ونشر خلال حياته الطويلة نحو تسعين كتاباً، معظمها روايات. أما العودة إلى الحديث عن هذا الكاتب الغزير اليوم، فترتبط بتحويل المخرج بول توماس أندرسون واحدة من روايات سنكلير إلى فيلم سينمائي يحمل عنواناً ثورانياً هو "ستكون هناك دماء"، وهو واحد من أبرز الأفلام المرشحة لأكثر من

جائزة أوسكار خلال هذا الشهر. الرواية هي "نفط" (أو "زيت" الاسم الشعبي للبترول في أميركا)، التي عادت منذ أسابيع لتُطبع وتُقرأ في طول الولايات المتحدة، كي تحتل - في طريقها - مكانة كبيرة إلى جانب "الأدغال"، رواية سنكلير الوحيدة التي كانت نجت من النسيان لحتى اليوم.

ومع هذا كله، إذا وضعنا البيئة وجوهر الموضوع جانباً، ثم شاهدنا الفيلم على ضوء قراءة رواية سنكلير، سنكتشف أن الروابط ضئيلة بين العملين. بل إن ثمة فارقاً جوهرياً، لعله يرتبط بالفوارق بين الأزمان، أو بما أراده كل من الكاتب والمخرج من صياغة عمله الدائر من حول موضوع واحد: ففيما أراد أندرسون أن يحقق فيلماً ينطلق فيه من رسم صورة لولادة الثروة النفطية وتحولها إلى خلفية لصعود إنسان فرد وسط وحدته اللامتناهية - على غرار ما هو حادث في "المواطن كين" في مجال الصحافة، مثلاً -، كان مراد آبتون سنكلير أكثر اجتماعية بكثير. بالنسبة إليه تنخرط روايته "نفط" في سياق كتاباته الإبداعية التي حرص دائماً على أن يوظفها في خدمة أفكاره السياسية والحزبية والاجتماعية، ذلك أننا إذا استعرضنا مواضيع وأجواء معظم روايات سنكلير، سنجدنا أمام مرافعات نضالية تنحو إلى فضح كل انحرافات الرأسمالية ونضالات العمال والمهمشين، بمن فيهم النساء والملونون والطلاب. بالنسبة إلى سنكلير، لا علاقة للأدب بالحديث عن الفرد وعن الحلم الأميركي وعن قضايا وجودية. بل إنه حتى حين كان يدنو من قضايا مثل الدين، كان ما يهمه أن يصور استغلال الرأسماليين للدين على حساب المؤمنين البائسين. ثم كيف يتحول الوعظ الديني إلى دعوات إلى التطرف والأصوليات. ومن الواضح هنا أن كل هذا يكاد يجعل من آبتون سنكلير كاتباً معاصراً، وبالأحرى كاتباً سياسياً مناضلاً معاصراً، ضد مساوئ وسياسات وقضايا أيامنا هذه. وهو في هذا على العكس من أندرسون الذي ستكون لنا عودة إلى فيلمه في كلام لاحق. لذا نبقى هنا مع "نفط" آبتون سنكلير.

نشر آبتون سنكلير هذه الرواية سنة ١٩٢٧، مستفيداً بخاصة من السمعة التي كانت جعلتها له رواية "الأدغال" التي أدى نشرها قبل ذلك بأكثر من عقد من الزمن إلى اتخاذ الحكومة الفيديرالية إجراءات راديكالية لإصلاح أوضاع التغذية في أميركا، وضبط فوضى المسالخ، حيث نعرف أن ما يعنيه بـــ "الأدغال" هذا الكاتب في عنوان روايته، إنما كان مسلخاً في شيكاغو صوّر قذارته والصراعات الدموية الدائرة فيه ومن حوله، والسموم والقاذورات التي تمتلئ بها علب اللحم المعلب وكل أصناف اللحوم المباعة إلى الجمهور. وفي "نفط" أراد سنكلير، وقد بات الآن مستقراً في جنوب كاليفورنيا، أن يصور كيف ولدت ثم نمت عمليات استخراج النفط واستيلاء الشركات الكبرى وبعض المقاولين على الأراضي بغية استخراج النفط فيها.

وسنكلير صور هذا من خلال العلاقة بين جو روس ملياردير النفط، الذي كان عامل مناجم فاشلاً أول الأمر، وبين ابنه باني روس، الذي لا يتوقف جو عن تعليمه كل ما يتعلق بالنفط والثروة التي ستؤول إليه ذات يوم. غير أن العلاقة بين الإثنين ستصبح علاقة صراعية، بمقدار ما يكبر باني في العمر، وتزداد ثروة جو وعزلته عن العالم وسط أملاكه وأحقاده وتعلقه بباني على اعتبار أنه الوحيد الذي يربطه بهذا العالم. ونحن من خلال هاتين الشخصيتين وهذا الصراع، يمكننا أن نرى كل ما أراد آبتون سنكلير تصويره: "جشع الرأسمالية" و"رشوة أصحاب الشركات الكبرى للسياسيين كي يغضوا الطرف عن كل ضروب الاستغلال والنهب المنتظم" و"الحملات الصليبية التي يشنها الوعاظ"، و"مطاردة المناضلين اليساريين كما يطارد السحرة من جانب اليمين المتحالف مع السلطات الحاكمة"... بل حتى لن يفوتنا في هذه الرواية أن نشاهد بأم العين كيف تتجه هوليوود في ذلك الحين إلى تسخير أفلامها لشن حملات دعائية لليمين الأميركي المتطرف. وفي خضم هذا كله تروى لنا حكايات وحكايات عن مزارعين صغار من أصحاب الأراضي الذين تجبرهم الشركات على التخلي عن تلك الأراضي مقابل

دريهمات، فإذا بالأراضي تحمل في جوفها كميات من النفط تزيد من ثروة الأغنياء. كل هذا وضعه آبتون سنكلير في روايته (ولن نجد كثيراً منه في فيلم بول توماس أندرسون بالطبع). وكان كل هذا فاقعاً إلى درجة أن واحداً من اليساريين أنفسهم قال عندما قرأ الرواية حين صدورها: "لو جاء السوفياتي الستاليني شولوخوف إلى كاليفورنيا ليكتب رواية عن النفط والحياة فيها لطلع بعمل أكثر رأفة بأميركا من هذا العمل!".

لكن مثل هذا الكلام النقدي - والهجومي أحياناً - لم يدفع آبتون سنكلير إلى التخفيف من حميّا همومه الاجتماعية والاقتصادية، لا خلال حديثه عن "نفط" والترويج لها، ولا في الروايات الكثيرة التي كتبها وأصدرها من بعدها. فالرجل، وكما قلنا، كان مناضلاً اشتراكياً وعنيداً، من النوع الذي بالكاد كان يمكن لأحد أن يجد مثيلاً له خارج أميركا، إلا في صفوف أعتى الستالينيين الذين لا يرون من الألوان إلا الأسود والأبيض.

ولد آبتون سنكلير سنة ١٨٧٨، ليرحل بعد ذلك بأكثر من تسعين عاماً (١٩٦٨). وهو نشأ يتيماً تقريباً، في بيئة شديدة الفقر وفي بيت يتحكم به أبٌ سكير، ما دفعه لاحقاً إلى الاشتراكية والشيوعية، وبعد ذلك إلى فوضوية تجلت لديه، خلال العقود الأخيرة من حياته، حين أدت به خيبة أمله إزاء ستالين والإتحاد السوفياتي إلى البحث عما كان يعتبره "على يسار هذين". أما بداية شهرته ككاتب فكانت مع "الأدغال"، التي كان، على أي حال، قد نشر أكثر من عشرين رواية قبلها. وهو ظل يكتب ويصدر كتباً في شتى الأنواع حتى سن متقدمة جداً، حتى وإن كان من الصعب القول إن أياً من رواياته أو كتبه الأخرى بما فيها روايته المميزة عن الحرب الإسبانية "لن يمروا!"، وصلت إلى شهرة "الأدغال" قبل اهتمام السينما اليوم بـــ "نفط" وتحويلها فيلماً من المؤكد أن آبتون سنكلير كان من شأنه أن ينكره لو قام اليوم من قبره وشاهده.

«أوليفر تويست»
في عوالم رومان بولانسكي القاسية

إذا كان التصوير الفوتوغرافي، وتقنيات الصورة والحركة كما برزت خلال القرن التاسع عشر، تعتبر المهد الأساسي الذي ولد منه فن السينما، بجانبه التقني على الأقل، فإن الروايات الشعبية التي انتشرت، عبر نشرها مسلسلة في الصحافة، خلال ذلك القرن نفسه، يمكن اعتبارها الأساس الشرعي لفن كتابة السيناريو. ومن هنا يمكننا أن نقول إن كتاباً من طينة أوجين سو وجول فيرن وفيكتور هوغو وحتى ألكسندر دوما الأب، لا يمكن أن ينظر اليهم القرن العشرون وما بعده، إلا بصفتهم المؤسسين الحقيقيين لفن السيناريو... وكان في إمكاننا هنا أن نضيف كلمة "السينمائي" إلى كلمة السيناريو، لولا أن فن الدراما التلفزيونية جاء خلال النصف الثاني من القرن العشرين، ليبدو أكثر ارتباطاً بلغة القصص المسلسلة. غير أن هذا الواقع لا ينقص شيئاً من قيمة تلك الأعمال الأدبية الشعبية، بصفتها وضعت أصلاً وكأنها سيناريوات برسم الاقتباس. وذلك إلى درجة ان مخرجاً فرنسياً شعبياً قال مرة "حسبي أن أنفذ مقتضيات الرواية جملة جملة، ليصبح لدي فيلم سينمائي حقيقي". ومن هنا، إذا حاولنا أن نبحث عن اسم محدد نعزو إليه أبوية فن السيناريو، لن يكون هذا الاسم سوى تشارلز ديكنز. ولعل هذا وحده ما يفسر إقبال السينمائيين، الأنغلو - ساكسونيين وغيرهم، على أعماله لتحويلها أفلاماً، غير مكتفين بفيلم أو فيلمين يؤخذان من كل رواية، بل محققين، وفي فترات زمنية مختلفة، أفلاماً عدة عن كل نص.

وما نقوله هنا يصدق في شكل خاص على الأشهر بين روايات تشارلز ديكنز "مغامرات أوليفر تويست" التي تعرف في ترجماتها، وفي السينما باسم "أوليفر تويست". إذ، على رغم أن ديكنز رحل عن عالمنا قبل ربع قرن من

ولادة فن الصورة المتحركة، من الجلي أن "أوليفر تويست" التي كتبت في أواسط ثلاثينات القرن التاسع عشر، تبدو وكأنها كتبت أصلاً على شكل سيناريو سينمائي... أو فلنستطرد لنقول: على شكل سيناريو حلقات تلفزيونية، لكن هذه حكاية لا تعنينا هنا، طالما أن مناسبة هذا الحديث، إنما هي إقدام رومان بولانسكي، الذي يمكنه بين فيلم وآخر أن يطالب بحقه في أن يعتبر واحداً من كبار السينمائيين الأحياء (حتى وإن أتت بعض أفلامه تكذب هذا تماماً!)، اقدامه على الدنو من عالم تشارلز ديكنز... وهو الذي ما كان في الإمكان أبداً تصور إقدامه على مثل هذا الدنو. فالواقع أن الفيلم السابق لصاحب "طفل روز ماري" و"تس"، وهو "عازف البيانو" الذي أعطاه السعفة الذهبية في مهرجان "كان" قبل عامين، ما كان من شأنه أبداً أن يوحي بأن العمل التالي سيكون "أوليفر تويست"... إذ، للوهلة الأولى، ثمة فارق شاسع بين المشروعين. لكن هذا ليس سوى للوهلة الأولى... لأننا اذا تعمقنا في الأمر سنجد أن شخصية بولانسكي نفسها، تكاد تكون مبرراً أساسياً لدنو صاحبها من هذين الموضوعين تباعاً. وهو على أي حال حدد قائلاً: "إذا كنت صنعت "عازف البيانو" لنفسي، فإنني صنعت "أوليفر تويست" لأطفالي". وهذا الكلام صحيح وغير صحيح في الوقت نفسه.

هو صحيح لأن موضوع "أوليفر تويست" كما كتبه تشارلز ديكنز ونشره على حلقات بين ١٨٣٧ - ١٨٣٨، موضوع يستثير إعجاب الصغار وهمهم، ويتناول عوالمهم برنة مغامرات طفولية ومناخات ميلودرامية جذابة... ونعرف دائماً أنه إذا كان عشرات ملايين القراء قرأوا هذه الرواية مترجمة إلى عشرات اللغات، فإن الصغار كانوا دائماً أول القراء. وكذلك الحال حين نقلت "أوليفر تويست" إلى الشاشة، مرات عدة... فكان الصغار أول متفرجي أفلامها وأكثرهم. غير أن التوقف عند هذا الواقع ينقص الرواية - ثم أفلامها - بعض القيمة. ذلك أن الرواية كانت ولا تزال موجهة إلى الكبار بقدر ما هي موجهة إلى الصغار. وفيها إطلالات دقيقة وتجديدية على

عالم الجريمة وعالم التربية، وسيكولوجية الأطفال، كما فيها وصف رائع لمدينة لندن وعوالمها السفلى، ناهيك بوصف الفوارق الطبقية وبقية الآفات الاجتماعية. ثم، لأن تشارلز ديكنز، كان من أبرز الكتاب الذين تأرجحوا في كتاباتهم بين الخاص والعام، لا ريب أن قسماً كبيراً جداً من قراء الرواية طوال قرن وثلاثة أرباع القرن، وجد نفسه في شخصية أو في أخرى من شخصياتها. وبخاصة في شخصية بطلها الصغير أوليفر، الذي يبدو مجتازاً الحياة وأفخاخها، مسلحاً ببراءته وحقه في هذه الحياة لا أكثر. إن اوليفر هو أشهر يتيم لقيط في عالم الأدب، ثم في عالم السينما... حتى وإن كان كونه يتيماً ولقيطاً يحمل بعداً رمزياً عن الفرد البريء المرمي من دون إرادة أو سلاح، في عالم الكبار وصراعات الخير والشر. وأوليفر هو البريء الذي ينتصر رغماً عنه، حتى من دون أن يعرف كيف انتصر.

ونحن إذا نظرنا إلى الموضوع من هذا الزاوية، ثم قرأنا سيرة رومان بولانسكي الموثوقة، سيدهشنا ذلك التقارب بين طفولته وطفولة أوليفر. فهو أيضاً وجد نفسه طفلاً، في بولندا ما قبل الحرب العالمية الثانية مباشرة، وقد رمي وحيداً في عالم الكبار الذي تسيطر عليه الفوضى والشرور. وهو أيضاً نفد بجلده، ببراءته ومن دون أن يدرك دائماً كيف حدث له أن نفد. ومن هنا عودة تحليلية إلى فيلمي بولانسكي الأخيرين، ولو فقط من زاوية اختيار المواضيع - الآتية من نصوص لا علاقة له بها أصلاً -، ونعني "عازف البيانو" و"أوليفر تويست"، ستجدنا وكأننا نلامس جزأين من سيرة رومان بولانسكي الذاتية. وستبدو لنا المقاربة بين طفل "أوليفر" و"عازف البيانو" ومخرج الفيلمين، أكثر من ممكنة. ولنتذكر هنا أيضاً كيف أن العازف في الفيلم السابق، وجد نفسه بدوره مرمياً في عالم الفوضى وسط بولندا الممزقة... وهو إذ نجا من المصير المفجع الذي كان من نصيب أهله وعشيرته، نجا من دون أن يدري كيف: هنا نحن مرة أخرى أمام الانتصار الذي تحققه البراءة من دون أن تدري. ومن المؤكد أن بولانسكي، يريد أن

يصف من خلال هذا كله، براءته الشخصية أيضاً - براءة كل فنان حقيقي - وانتصاره العجائبي. وفي الحقيقة أن سيرة رومان بولانسكي، كما نعرفها، منذ بداياته في بولندا كسينمائي واعد، ثم هربه من الستالينية المستشرية خصوصاً في عالم الفن، إلى هوليوود التي فتحت له ذراعيها قبل أن تعود وتدمره (ولنتذكر هنا المجزرة التي راحت ضحيتها زوجته شارون تيت، ثم مشكلاته مع القضاء الأميركي بسبب تهم أخلاقية وجهت إليه ودفعته للهرب إلى أوروبا). ثم إخفاقاته ونجاحاته في أوروبا نفسها... سيرة بولانسكي هذه ترينا كيف انه بدوره انتصر، أو نفد بجلده على الأقل مثل بطلي فيلميه الأخيرين هذين، من دون أن يعرف كيف.

وبهذا يمكننا القول بصرف النظر عن جودة أو عدم جودة الفيلم الأخير (وهو أمر قابل للنقاش، حيث إن "أوليفر تويست" إذ يعرض في أوروبا الآن يتساجل النقاد في شأنه بين معجب بإفراط ومنتقد بحدة)، إن المسألة الأساس هنا هو الكيفية التي يتملك بها فنان متميز، موضوعاً كان له وجود سابق عليه. ومن الواضح أن رومان بولانسكي كما تملك في "عازف البيانو" حكاية المغامرة المرعبة (التي عاشها - حق في الحياة - عازف يهودي بولندي حين هرب من النازيين وعاش وحيداً، حتى أنقذه ضابط ألماني نازي... أعجب بعزفه) وحولها إلى كناية عن حياته الشخصية ("... وإلا لما كنت أقدمت على تحقيق هذا المشروع" سيقول لاحقاً)، كذلك فعل في "أوليفر"، حتى وإن كان يقول الآن إن الفكرة أتت من زوجته الممثلة إيمانويل سينييه، وإن رغبته كانت في أن يهدي أطفاله عملاً ما... بعد هذا، هل يهم حقاً أن يكون النقاد مقسومين إزاء فيلم رومان بولانسكي هذا، بين من يأخذ عليه خلوه من البعد الشخصي ليترجم الرواية سينمائياً في شكل ميكانيكي... ومن يرى أن البعد عن البعد الشخصي هذا، كان أفضل ما في الفيلم، لأنه أعاد المتفرج مواربة، ليس فقط إلى طفولة رومان بولانسكي، بل أيضاً إلى طفولة هذا المتفرج نفسه، في عملية بحث عن براءة ماكرة تستعاد بها نظرة ما إلى الوجود الذي بات يمعن في تشييء المرء أكثر فأكثر.

«ستكون هناك دماء»:
المكتئب الآتي من العدم في عزلته المطلقة

في نهاية الأمر لم يفز "ستكون هناك دماء" إلا بواحدة من جوائز الأوسكار الكثيرة التي كان مرشحاً للفوز بها. وهي الجائزة التي كانت أكثر من متوقعة: أوسكار أفضل ممثل. ومع هذا ما كان من حق بول توماس أندرسون أن يغضب. فهو كان في الأصل يخوض معركة متكافئة مع أفلام لا تقل عن فيلمه قوة. ثم من الواضح أنه هو الذي، بتحقيقه هذا الفيلم جاعلاً إياه يتمحور حول شخصية واحدة وحيدة، جعل للدور حظوظاً بدهية بأن يلفت الأنظار أكثر من أي شيء آخر في الفيلم. ذلك أن كاميرا أندرسون لم تفارق وجه دانيال بلانفيو وتصرفاته وحضوره ولو لدقائق قليلة طوال ما يزيد على ساعتين ونصف الساعة هي مدة عرض هذا الفيلم الذي يمكن اعتباره - بين أمور أخرى - واحداً من أكثر الأفلام وحشة في تاريخ السينما. فالفن السابع لم يسبق له، على حد علمنا، أن قدم فيلماً يكره بطله البشر ويحاول جهده أن يعيش في معزل عنهم، بل في تناقض تام معهم، مثل هذا الفيلم.

وفي هذا المعنى، حتى لو كانت العبارة الأخيرة التي يطلقها بلانفيو، بعد أن ينتصر أخيراً على خصمه "النبي المزيف" إيلاي ساندي، عبارة تطمئن المتفرج بانزياح الكابوس من أمامه، إذ يقول بعد أن يقتل إيلاي وتسيل دماء هذا الأخير في غرفة البولنغ وسط بيته الضخم: "لقد انتهيت"، فإن المتفرج يبقى بعد اختفاء آخر صورة في الفيلم على قلقه. ذلك أن عبارة من هذا النوع، إضافة إلى أنها لا تكفي لجعل الغيوم السود الملبدة تختفي، تحمل في حد ذاتها - وبعد تفكير عميق - أكثر من التباس. إذ هل يعني دانيال بلانفيو بها أنه انتهى شخصياً... أو أنه أنهى ما كان بدأه منذ زمن: الاقتصاص من الواعظ الديني الذي ما برح يطارده ويبتزه ويذله مستغلاً

طموحاته الشخصية؟ أم إنه، يا ترى، انتهى من تحقيق هدف آخر، من الصعب على المتفرج أن يتلمس ماهيته؟

مهما يكن، يمكن أيضاً النظر إلى عبارة "لقد انتهيت" وكأنها لسان حال المخرج، الذي كتب بنفسه سيناريو الفيلم المقتبس من واحدة من أشهر روايات الأديب الاشتراكي الأميركي آبتون سنكلير، والذي ربما يتنفس عبر تلك الجملة الصعداء لكونه انتهى من تحوير في القصة نسف كل دلالاتها، السياسية أساساً. فنحن نعرف أن سنكلير إنما كتب روايته، أصلاً، كي يسجل فيها مرافعة ضد همجية الرأسمالية، والصراعات الاجتماعية السياسية، وصعود ركائز الإمبريالية الأميركية في صراعها مع العمل النقابي الذي، صعوداً أو هبوطاً، يجعل همه فضح ما يمارسه أصحاب الثروات، المستخلصة أصلاً من طبيعة هي ملك للجميع، من استغلال للعمال. كل هذا لا وجود له في الفيلم، بل حتى لا إشارة إليه ولو عرضية.

ومن هنا الحديث عن اقتباس حر جداً للرواية، بحيث إن بول توماس أندرسون أخذ منها ما وافق مزاجه وسينماه: صورة "البطل" الآتي من اللامكان... والذاهب أيضا إلى اللامكان. فنحن في الحقيقة لا نعرف في الفيلم شيئاً عن ماضي دانيال بلانفيو، خصوصاً أن الشخصين اللذين قد يلوح لنا للحظات أن من شأن حضورهما في حياته، أن يكشف شيئاً من بدايات تلك الحياة، ليسا بالنسبة إليه سوى ابن من المرجح أنه ليس ابنه، وأخ سرعان ما يكتشف ونكتشف معه أنه أخ مزيف. سنعرف طبعاً أن دانيال كان له أخ لم يره منذ زمن بعيد جداً، إذ أن هنري، الذي يأتيه ذات يوم زاعماً أنه أخوه، عرف ذلك الأخ الحقيقي قبل أن يموت هذا الأخير، ثم قصد دانيال ليزعم أنه هو الأخ المفقود.

إذاً، نكتشف بسرعة أن هاتين العلاقتين العائليتين - الارتباط بماض ما - مزيفتان، ما يعري دانيال من كل ماض. وكأنه إنما ولد أمامنا، في أول

لقطة من لقطات الفيلم آتياً من قعر منجم يحاول أن يستخلص ما فيه من ذهب وفضة. أما في آخر لقطة فنراه من ظهره، جالساً في غرفة البولنغ وقد وصل، في عز انتصاره، إلى أدنى درجات الجحيم. وبين لقطة البداية ولقطة النهاية، تكون قد مرت سنون طويلة تطابق فيها صعود دانيال اجتماعيا وماليا، مع هبوطه إلى جحيمه. ولكن ما الذي يعنيه هنا "صعود" دانيال؟

في الحقيقة... لا شيء على الإطلاق. ذلك أن من أمامنا على الشاشة شخص يعيش وحدة مطلقة، ونفوراً مطلقاً من الآخرين. إنه شخص يحقق الثروة والقوة ولكن من دون أن يعرف، أو نعرف، كيفية استخدامهما. وحتى طموحه هنا يبدو مجرد نوع من التحدي... هروب إلى الأمام، من دون أن يكون قد رسم سلفاً ما الذي يعنيه هذا "الأمام" له. إنه يسير هكذا تبعاً لغريزة تقوده من دون أن يعرف إلى أين. كل ما يحققه يأتي إما من طريق الصدفة، أو عبر صفقات فاوستية، أو عبر الاستيلاء بالمال أو الخداع على أراضي المزارعين كي ينقب فيها عن النفط. خطوة خطوة يحقق دانيال انتصاراته. لكنه لا يعرف ما الذي يفعله بهذا الانتصار... غريزته اللاإنسانية تقوده وتصرفاته العملية تتكفل بالباقي. وهكذا كما سيهبط عليه ابن، هو في الأصل فرصته الوحيدة للوصول إلى إنسانية ما، يهبط عليه أخ، صحيح انه مزيف لكنه قادر على أن يضفي على حياته شيئاً من الحنان والبعد الإنساني. لكنه يرفض هاتين الهديتين وعلى غير صعيد: فمثلاً حين يصيب انفجار بئر نفط "ابنه" الطفل بالصمم، يتخلى عنه بسرعة، مغادراً قطاراً كان ينبغي أن يقلهما إلى المدينة كي يعالج الطفل. فهذا بالنسبة إليه، إما أن يكون صحيحاً تماماً كاملاً تماما، كما كانت حاله قبل الصمم، كي يستخدمه ويستخدم ملائكية قسماته طعماً للمزارعين مستخدماً براءته كي تسقط عليه، شخصياً، وإما أن يختفي من حياته. صحيح هنا أن دانيال يحاول بين حين وآخر أن يشفي نفسه من "داء الوحدة والنفور من الآخرين"، ولكن عبر التمسك بالطفل - ثم محاولة احتضان الطفلة ماري - ولكن ما العمل والأطفال أنفسهم يحاولون

الابتعاد منه؟ محاولة الالتحاق بالطفولة محاولة صادقة يبذلها دانيال، ما يشي بأنه، في لحظات معينة، يحاول أن يخلق نوعاً من البديل لطفولته التي لا نعرف عنها شيئاً. لكنه يفشل. وربما لا يكون هو سبب الفشل. ذلك أن أندرسون، في كتابته للشخصية وتصويره لها، لا يحسم أمره بالنسبة إلى كون شخصيته هذه شريرة بالمطلق، أو شريرة نسبياً.

ولعل المواجهة الأخيرة التي تقوم بينه وبين الواعظ إيلاي وتؤدي إلى قتله هذا الأخير، خير دليل على غياب الحسم. فالواقع أن من الصعب على مشاهد الفيلم أن يتعاطف في ذلك المشهد مع إيلاي على حساب دانيال، خصوصاً حين يلاحظ المشاهد شيطانية شخصية إيلاي من خلال بقائه شاباً متأنقا، بهي الطلعة كمن يضع على وجهه قناع شيطان أبدياً طوال سنوات عدة كان دانيال خلالها قد أصاب من العمر عتياً. ترى أولاً يمكننا هنا أن نتصور إيلاي أنا آخر لدانيال؟ دانيال سعى طوال الفيلم كي يجعل من الطفل "اتش. واي" أناه الآخر، وحاول ذلك مع أخيه المزيف هنري... لكن ما لم يدركه منذ البداية، ثم أفاق عليه أخيراً، هو أن إيلاي هو هذا البديل، خصوصاً أن إيلاي إنما هو النسخة الكاملة لبول، شقيقه الذي كان أول من وجه دانيال لشراء أرض أهله لأن النفط موجود فيها بكثرة، محققاً مبلغاً أعطاه إياه دانيال ثمناً لخيانته أهله. واللافت هنا أن ممثلاً واحداً قام بالدورين، كما أن بول اختفى من الفيلم تماماً، تاركاً مكانه، عائلياً وفي حياة دانيال لإيلاي، الشاب الفائق الذكاء، والذي يؤسس طائفة طهرانية جديدة، ممارساً سحره ودهاءه في لم الرعية من حوله.

من الواضح أن هذا كله يبعدنا تماماً من رواية آبتون سنكلير، ليضعنا أمام عمل سينمائي همه الأساس التوغل في عمق شخصية لن يكون من المبالغة القول إنها موجودة داخل كل واحد منا. إننا هنا أمام سبر لأغوار الروح، صوره أندرسون بطريقة شديدة الكلاسيكية. بل وصلت في كلاسيكيتها إلى استخدام موسيقى كتبها جوني غرينوود (عازف الغيتار في

فرقة "راديو هيد") تكاد تكون أحد الأعمال الأكثر تعبيرية نفسياً التي استخدمت في فيلم من الأفلام. ولعل من أهم سمات هذا الاستخدام الموسيقي، إملاء الأحاسيس على متفرج يراقب بقلق دقائق طويلة وطويلة من الفيلم تخلو من أي حوار، ومشاهد قد تبدو ظاهريا "فرجة" برانية لا علاقة للمتفرج بها، لكنها في عمقها تمس أحاسيسه ووعيه لذاته، نقول هذا ونفكر خصوصا بأول خمس عشرة دقيقة من الفيلم (بلانفيو وحده في منجم الذهب قبل أن تتكسر ساقه وبعدها) وبآخر سبع وعشرين دقيقة منه، في ذلك المشهد الرائع الذي يشهد نقاشه مع إيلاي العائد بعد غياب، ثم سجالهما فصراعهما، حتى القضاء على هذا الأخير، حيث تسيل الدماء التي كان عنوان الفيلم التوراتي، قد وعدنا بها.

إذاً، نحن هنا في اختصار أمام فيلم قوي غريب، وسيعيش طويلاً. فيلم لا حب فيه ولا امرأة. لا عواطف فيه ولا ماض ولا مستقبل. لا سياسة فيه ولا صراعات اجتماعية. كل ما فيه ممثل رائع (دانيال داي لويس) يعيش أمامنا لا جدوى العيش، وينتصر من دون أن يدرك الثمن القاتل للانتصار، ويهرب من الناس من دون أن نتمكن في نهاية الأمر من إدراك، ما إذا كان هو السبب أم الناس. لقد تحدث كثر من النقاد، في مجال الكلام على "ستكون هناك دماء" عن أنه "المواطن كين" الجديد، أو "العملاق" لجورج ستيفنس... لكننا نرى، أن "ستكون هناك دماء" لا يشبه حقاً أياً من هذين الفيلمين. فماذا يشبه إذا؟ ربما سينما سكورسيزي (لا سيما "سائق التاكسي" و"الثور الهائج") وقد لامست أولاً، عوالم "غريب" ألبير كامو.

ينتمي بول توماس أندرسون إلى ما يسمى بـــ "الجيل الجديد" من السينمائيين الأميركيين، حتى وان كان مشاهد فيلمه الأخير "ستكون هناك دماء" سيخيل اليه ان الفيلم لا يمكن إلا أن يكون من إخراج سينمائي مخضرم، تقدمت به السن، وحقق عدداً من الأفلام كافياً لإيصاله إلى حال النضج التي ينم عنها هذا الفيلم. والحال أن دهشة كبيرة تستبد بمن يكتشف أن

أندرسون لم يتجاوز بعد الثامنة والثلاثين، ويتساءل هذا المندهش: كيف تمكن إذاً مقارنة "ستكون هناك دماء" بـــ "المواطن كين"؟ ينسى هذا المتسائل أن أورسون ويلز حين حقق فيلمه التحفة هذا، كان بالكاد تجاوز الخامسة والعشرين... فحقق فيلماً استثنائياً، بل مثل فيه أيضاً دور كهل يكاد ينتقل إلى سن الشيخوخة.

بول توماس أندرسون لم يمثل، طبعاً، في "ستكون هناك دماء". بل إنه لم يكتب، هذه المرة، قصة الفيلم كما اعتاد أن يفعل في أفلامه الأربعة السابقة ("سيدني" ١٩٩٦، "بوغي نايت" ١٩٩٧، "ماغنوليا" ١٩٩٩، و"غرام حيص بيص" ٢٠٠٢)... ذلك أنه، وكما يقول بنفسه، كان يستعد لكتابة قصة وسيناريو فيلم جديد، حين قرأ مصادفة، رواية "نفط" لآبتون سنكلير، فقرر من فوره أن يحولها فيلماً، إذ رأى فيها كل إمكانات تشكيل قاعدة لسينما كبيرة من النوع الذي يحلم به. ومع هذا، اذا قارنا بين الرواية الأصلية والفيلم، قد نجدنا أمام عمل يكاد ينتمي كلياً إلى عالم بول توماس أندرسون...

منذ فيلمه الأول الذي حققه وهو في السادسة والعشرين، اكتشف النقاد - ومحبو السينما المستقلة - سينما هذا الشاب الآتي إلى السينما من التمثيل والبرامج التلفزيونية، والمولود أصلاً (سنة ١٩٧٠) في مدينة الاستوديوهات في كاليفورنيا لأب كان ممثلاً. غير أن الإخراج ولد لدى بول توماس باكرا، ومنذ كان على مقاعد الدراسة الثانوية، حين حقق فيلماً ساخراً عن واحد من وجوه السينما الإباحية الأميركية - وهو جون هولمز، الذي سيعود اليه لاحقاً في فيلمه الثاني "بوغي نايت" الذي يتمحور كله حول هذا النوع من السينما. وبعد ذلك سيواصل بول توماس تحقيق الأفلام القصيرة، ورسم المشاريع الكبيرة في خلواته، حين انتقل إلى العمل مساعداً للإنتاج، على أثر دراسة السينما لسنوات قليلة، في إمرسون كولدج ومدرسة نيويورك، حتى حقق فيلم

"سجائر وقهوة" (١٩٩٢) ليعرض في مهرجان ساندانس وينال إعجاب النقاد وجائزة، ما مكنه عند ذاك من تحقيق فيلمه الطويل الأول "سيدني" (أو "ثمانية قاسية")، الذي حقق من النجاح - وإن بتواضع - ما جعله ينصرف من فوره، في العام التالي إلى تحقيق "بوغي نايت" مستخدماً فيه نجوماً من الصف الأول (بيرت رينولدز، مارك وولبرغ، هيذر غراهام، وخصوصا جوليانا مور، التي ستبدع واحدا من أفضل أدوارها في فيلمه التالي "ماغنوليا"). والحقيقة أن هذا الفيلم الأخير، أتى تحفة سينمائية استثنائية، من ناحية قدرة مخرجه (وكاتبه طبعاً) على ربط مجموعة من الحكايات ببعضها بعضاً، ثم المقاربة بينها، فالمباعدة من جديد ودائماً انطلاقًا من التركيز على "مبدأ الصدفة" الذي خصه بتمهيد في الفيلم كان إحدى علامات ما - بعد الحداثة في السينما الأميركية الجديدة. اشتغل بول توماس على "ماغنوليا" الذي تدور أحداثه في يوم واحد، في شكل تجديدي تماماً، حتى وإن كان استخدم فيه - أيضاً - عدداً لا بأس به من نجوم الصف الأول، وصولاً إلى جاسون روباردز (الذي لعب في الفيلم دور عجوز يحتضر وهو ما سيكونه روباردز بعد أسابيع قليلة من عرض الفيلم)، الذي سيدور اليوم الطويل من حوله، شاملاً رغبته في رؤية ابن كان هجره منذ زمن (توم كروز)، وفي الإفصاح عن حبه لزوجة صبية تبذل طوال ذلك اليوم جهداً هائلاً لمنع عذاب الاحتضار عنه (جوليانا مور)... وهذه الحكاية تتيح للمخرج أن يمر على عالم الإنتاج التلفزيوني وبرامجه المدمرة للصغار والكبار (خصوصاً من خلال حكاية رابح في مسابقات الصغار دمر ذلك الربح حياته، ومراهق يشارك اليوم وتستعد حياته لأن تدمر) وعلى عالم الوعظ التبشيري على الشاشة الصغيرة، وما إلى ذلك. وهذه الشخصيات جميعاً، يوحدها الفيلم في كآبة الزمن واليأس الوجودي، قبل أن يعود إلى توحيدها في أغنية جماعية رائعة من ناحية، وفي تلقي أمطار تنزل ألوف الضفادع فوق المدينة من ناحية أخرى.

إذاً، في "بوغي نايت" و"ماغنوليا" جعل أندرسون لنفسه سمعة المخرج الذي لا يعطي البطولة في عمله لممثل واحد، بل يجعل الفيلم – كما الحياة – ميداناً للبطولة الجماعية التي تتحول بين لحظة وأخرى إلى لا بطولة. غير أنه في فيلمه التالي، عاد إلى ما يشبه النمط الكوميدي والبطولة المحصورة. ففي فيلم يمكن أن نطلق عليه في العربية اسم "غرام حيص بيص" وجعل البطولة فيه لآدم سندلر وإيمي واطسون، صور أندرسون حكاية غرامية رومنطيقية تبدو للوهلة الأولى كلاسيكية وعادية، لكنها مع شيء من التدقيق، ستبدو طارحة مجموعة من الأبعاد الجديدة كالعلاقات العائلية، والخوف من الحب، مع إشارات إلى زمن الاستهلاك والعنف، إذ يصبح ما وراء الخير والشر... هذا من دون أن ننسى لمسات تنتمي إلى حيز يتأرجح بين السوريالية وعبثية سينما الهزل الصامت في عشرينات هوليوود.

وأخيراً، في فيلمه الجديد "ستكون هناك دماء"، تمكن أندرسون من أن يحقق واحداً من أفضل الأعمال التي خرجت من هوليوود خلال السنوات الأخيرة. بل حتى، عملاً، من الصعب القول إنه ينتمي تماماً إلى ما كان متوقعاً من سينماه، خصوصاً أن مخرج الأداء الجماعي، هذا، قدم هنا فيلماً يكاد لا يوجد فيه سوى ممثل وحيد، سيجمع كل الذين شاهدوا الفيلم على أنه إذا كان ثمة من منافس لبول أندرسون وقوة تعبيره في الفيلم، فإن هذا المنافس لن يكون سوى الممثل الاستثنائي الذي قام بالدور: دانيال داي لويس، الذي نال عن هذا الأداء أوسكار أفضل ممثل، فيما لم ينل أندرسون أي جائزة أوسكار خاصة، مع أن كثراً كانوا يتوقعون له ولفيلمه هذا، أوسكارات عدة، منها جائزة أفضل اخراج. والحقيقة أنه لو نالها لكان السؤال التالي سيصبح: ما الذي يمكنه أن يفعل بعد، هذا المخرج إذ يصل إلى ذروة لغته وذروة المجد بفضلها، حين يتقدم به العمر سنوات أخرى ؟

ملحق

أربعة من أهل نوبل في عالم السينما

- جان بول سارتر
- نجيب محفوظ
- غابريال غارسيا ماركيز
- هارولد بينتر

سارتر: سيناريست بالأجرة...
ومواعيد خائبة مع السينما

لا تمضي مناسبة إلا وتحتفل فيها فرنسا والعالم الثقافي بذكرى ما تتعلق بفيلسوف "الوجودية" الأكبر جان بول سارتر ولا يعني هذا بالطبع سوى أن صاحب الكتابات الفلسفية والأدبية والمسرحيات الفكرية الذهنية التي لا تزال حية بيننا، والناقد الفكري والأدبي، والمناضل السياسي - بكل تقلباته - يعود ليملأ الدنيا ويشغل الناس، في فرنسا، وربما في أوروبا الفكرية ايضاً، بشكل دائم، من دون أن يعني هذا، أنه ربما يعود إلى الرف بعد ذلك. فالحال أن سارتر لم يكف عن الحضور، بكتبه، بمواقفه، بآرائه... باختصار: بصفته واحداً من الذين عاشوا القرن العشرين طولاً وعرضاً، هو الذي واكب أحداث القرن وأفكاره، من موقع اندفاعي لا يلين. ونعرف أن هذا أوصله إلى الاعتقال، وإلى أن يشهر به، ذات اليمين وذات اليسار. والحال أن الرجل كان يجد عزاءه دائماً في عبارة، كثيراً ما جرى تناقلها والاستناد اليها في الحياة الثقافية الفرنسية وتقول، في معرض الاشارة إلى الخصام السياسي الدائم الذي دام طويلاً بين ريمون آرون، المفكر العقلاني "اليميني" الفرنسي، وسارتر، بصفته مفكراً عقلانياً يسارياً: "انني أفضل أن أكون على خطأ مع سارتر، من أن أكون على صواب مع آرون".

ذلك أن سارتر كان، دائماً، يمثل التقدم، بكل تخبطات هذا التقدم، ويمثل الحداثة، بكل تناقضاتها. فإذا ما سلمنا بأن من أبرز سمات التقدم والحداثة، في القرن العشرين، انتشار فن السينما، وحلوله، في أحيان كثيرة، محل الكثير من ضروب الأدب والفن، يصبح علينا أن نتساءل: إذاً، أين كان

سارتر من فن السينما؟ فنحن نعرف أن سارتر كان كاتباً مسرحياً وفير الإنتاج، كما إنه كتب الرواية والنقد، بل إن ثمة في مقالاته ودراساته النقدية ما يدنو من الفن السابع كثيراً. كما أننا نعرف أن السينما، في أزمان متفاوتة، اقتبست بعض أبرز أعمال سارتر الإبداعية، أفلاماً، سنرى في السطور التالية ما اذا كانت أتت على مستوى فن هذا الكاتب الكبير.

منذ الآن لا بد من أن نقول إن جان بول سارتر، كان هاوي سينما كبيراً، إذ عرف عنه حضوره الأفلام في شكل متواصل، وإن كانت تجربة الرجل المباشرة مع السينما، لم تنل رضاه أبداً. وتقول تجربته، لأن ما هو غير معروف كثيراً عن سارتر، هو أنه قد حدث له - كما الحال مع ويليام فوكنر وكليفورد أوديت وسكوت فيتزجيرالد، في هوليوود، ومع أديبنا العربي الكبير نجيب محفوظ، في مصر - أن اشتغل للسينما، بالفعل، ككاتب سيناريو محترف، وذلك قبل زمن طويل من تكليف الأميركي جون هستون له بكتابة ذاك السيناريو الشهير حول "فرويد"، - والذي لطالما اختصر الحديث عنه، عن حكاية سارتر المجهضة مع الفن السابع -. ذلك أن شركة "باتيه" الفرنسية، لإنتاج الأفلام وتوزيعها، تعاقدت، وبعد تحرير فرنسا من النازية على يد الأميركيين، مع سارتر ليعمل لحسابها في كتابة السيناريوات، اذ قررت استئناف نشاطها السينمائي وإنتاج أفلام عالية المستوى. ولسوف يقول سارتر لاحقاً إن ذلك العقد الذي حرره من عمله المكبل كأستاذ جامعي، ومكنه من التفرغ للكتابة.

ويبدو أن سارتر انتقل بهمة استثنائية خلال السنوات القليلة التالية، بحيث يذكر أنه كتب نحو عشرة سيناريوات للشركة، من الصعب القول انها نفذت كلها، أو حتى، أن أياً منها قد نفذ في شكل يرضي سارتر. والحقيقة ان هذه السيناريوات ستظل طي النسيان، باستثناء ثلاثة منها نشرت في كتب وهي "الألعاب انتهت" (١٩٤٧) و"انفساد الامور" (١٩٤٨)، و"الأنف المزيف" (١٩٤٧) - وهو سيناريو نشر بأكمله في عدد خاص من "مجلة السينما"...

ولعل مقارنة بين ما كتبه سارتر في هذه النصوص، والأفلام الثلاثة التي اقتبست منها، ولا سيما فيلم "الألعاب انتهت" الذي حققه جان ديلانوا، تكفي لفهم موقف سارتر حين أبدى ندمه كثيراً، لاحقاً، على ذلك الوقت الذي أضاعه.

ولعل من المفيد ان نقارن موقف سارتر هنا بموقف برتولد بريخت، الذي كانت له مع السينما، قبل ذلك بعقدين أو أقل تجربة مماثلة، وخصوصاً بالنسبة إلى تحويله "أوبرا القروش الثلاثة" إلى فيلم. بالنسبة إليه أسفرت التجربة عن كارثة، ما دفعه إلى أن يشتغل على تحقيق فيلم خاص به، عن الموضوع نفسه هو المعروف باسم "كوهل فومب".

بالنسبة إلى سارتر، سيبدو واضحاً أن النتيجة السينمائية لعمله، ما كانت لتهمه لولا أنه هو أنفق وقتاً وطاقة في إنجازها... بمعنى أنه لم يكن، على الإطلاق ضد تحويل النصوص الأدبية والمسرحية إلى أفلام... كل ما في الأمر، أنه رأى أن غيره كان يجدر به أن يفعل ذلك بالنسبة إلى نصوصه، هو، على الأقل.

ويذكر هذا، أيضاً، بموقف نجيب محفوظ، الذي نعرف أنه اشتغل كاتب سيناريو محترفاً (واقتبس، مثلاً، معظم روايات إحسان عبدالقدوس لحساب صلاح أبو سيف)، لكنه رفض دائماً أن يشتغل كاتب سيناريو لأي من رواياته الخاصة، مع أن غالبيتها العظمى اقتبست للسينما.

رأى سارتر، بسرعة إذاً، أن لا حظ له مع الفن السابع... غير أن ابتعاده سرعان ما بدا موقتاً... ذلك أنه في العام ١٩٥٣، كتب سيناريو بعنوان "تيفوس" لفيلم كان سيخرجه ايف آليغريه. وآليغريه هذا، الذي كان من أبرز نجوم الإخراج في فرنسا في ذلك الحين، حقق الفيلم ولكن في عنوان آخر هو "المتكبرون" (١٩٥٣)، يومها ما إن شاهد سارتر الفيلم حتى سحب اسمه من عناوينه على الفور... مؤكداً أن النتيجة المرسومة على الشاشة، لا علاقة لها بالسيناريو الذي كتبه، لا من قريب ولا من بعيد. بالنسبة إليه، وإن

لم يقل هذا إلا مواربة، لم تكن السينما الفرنسية، في بعدها التجاري و"خوائها" الفكري، أيام الجمهورية الرابعة، مؤهلة لتحقيق أفلام عميقة لا تكون ثرثارة ومملة في الوقت نفسه.

بعد سنوات قليلة سيخوض سارتر تجربة أميركية، تتعلق بأشهر "علاقة" له بالسينما. فهل سيكون حظه معها أفضل من حظه مع السينما الفرنسية؟ لنر!

كانت التجربة، مع واحد من أكبر المخرجين الأميركيين في ذلك الحين - وربما في الأحيان كلها - ومن أكثرهم أوروبية: جون هستون، الذي كان عرف - أيضاً - بعلاقة سينماه الوثيقة بالأدب، هو الذي نقل إلى السينما اعمالاً لداشيال هاميت، وروبرت كارسون وماكسويل اندرسون وستيفن كران وهرمان ملفيل، وحتى الفرنسي رومان غاري، وغيرهم. وإذ نذكر هذه الاسماء هنا فإنما لكي نقول إن هستون لم يكن على ضفة أخرى بالنسبة إلى سارتر. ومع هذا أسفرت التجربة عن إخفاق ذريع.

وكتب سارتر السيناريو مرتين لا مرة واحدة، وحقق هستون الفيلم، ولكن في شكل لا يمت بأي صلة إلى نسختي السيناريو. والأكثر إثارة للدهشة هو أن السيناريو كان عن حياة سيغموند فرويد رائد التحليل النفسي... وإن سارتر أعطي كل الصلاحيات والامكانات لمعالجة الموضوع كما يشاء... حدث ذلك في العام ١٩٦٠. والفيلم عرض بعد شهور من إنجازه...

والمدهش أنه، على رغم رأي سارتر فيه كان فيلماً متميزاً. الذي حدث يومها هو أن سارتر، حين أنجز كتابة النص، تبين ان النص الذي كتبه يحتاج إلى فيلم من تسع ساعات... ومع هذا رفض أي اجتزاء حقيقي وجدي لما كتب... ثم حين كتب النسخة الثانية، تضاءل الوقت إلى... خمس ساعات.

إذاً، حتى في التجربة "الأميركية" لم يحصد سارتر إلا الفشل... وكان من نتيجة ذلك أن طوى منذ ذلك الحين، صفحة رغبته في أن يكتب سيناريوات سينمائية. لعله أدرك أنه لم يخلق لهذه المهنة.

فهل كان حظ أعماله حين نقلت إلى الشاشة، عن سيناريوات كتبها غيره ولم يتدخل هو في أفلمتها على الإطلاق، أفضل من حظ سيناريواتها؟

أبداً... وهو الذي قال هذا على الأقل، إذ إنه حين سئل عنها اكتفى بوصفها "إنها إخفاقات مثيرة للأسى". وهو كان يتحدث بهذا التعبير عن أفلام يمكن القول - على أية حال - إنها كانت أكثر نجاحاً وجدية من الأفلام المحققة عن سيناريوات له... وهذه الأفلام هي، على التوالي، "الأيدي القذرة" (١٩٥٠) و"المومس الفاضلة" (١٩٥٢) و"خلف أبواب مغلقة" (١٩٥٤) ثم بخاصة "أسرى آلتونا 'الذي حققه الإيطالي الكبير فيتوريو دي سيكا في العام ١٩٦٣، الذي كان من أفضل وأنجح ما حقق انطلاقاً من مسرحية لسارتر، حتى وان كان ثمة اجماع على أنه... في الوقت نفسه، كان من أضعف أفلام دي سيكا.

علماً أن السينما الإيطالية كان لها تجربة أخرى مع نص لسارتر، في العام ١٩٥٧، حين حقق الممثل فيتوريو غاسمان، فيلماً مأخوذاً عن مسرحية 'كين' لسارتر... هذا الفيلم الذي ظل لفترة طويلة جداً من الزمن غير معروف في فرنسا، عرض حين إنجازه في إيطاليا حيث حقق نجاحاً كبيراً.

وإذا كان لا بد من القول إن "كين" غاسمان، أتى يضاهي لاحقه "اسرى التونا" لدي سيكا، نجاحاً، فإن واحداً من أفضل النجاحات السينمائية المرتبطة بسارتر، يظل اقتباس الفن السابع لنصه "الجدار" على يد سيرج روليه في العام ١٩٦٧... ولقد أقر سارتر نفسه يومها بجودة هذا الاقتباس، معتبراً إياه، أفضل نجاح له في الفن السابع، إلى جانب الإقتباس الذي كان هو نفسه حققه في العام ١٩٥٧، عن مسرحية آرثر ميلر "ساحرات سالم"، في فيلم حققه ريمون رولو.

ويبقى أخيراً أنه من غير المنطقي اختتام هذا الكلام من دون الإشارة إلى "علاقة" أخرى لسارتر بالسينما، أتت عبر فيلم حققه ألكسندر أستروك (صاحب تيار السينما/ الفيلم) في العام ١٩٧٢، عن حياة جان بول سارتر وفكره، ورفاقه ومجلته "الأزمنة الحديثة"... وهو الفيلم الذي يظل أفضل وثيقة سينمائية عن جان بول سارتر، الذي يظل مع بداية القرن الحادي والعشرين، واحداً من أكبر مفكري وفناني القرن السابق، على رغم أن السينما ستظل لفترة طويلة تندب حظها معه.

❖ بين هستون وفرويد: حكاية اللاوعي

في حوار طويل أجراه الناقد الفرنسي ميشال كونتا، الذي عرف عمل سارتر جيداً، وكتب عنه كثيراً، مع صاحب "الوجود والعدم" و"أبله العائلة" و"الغثيان"، وهو حوار نشر في كتاب مسهب، سأل كونتا سارتر عما إذا كانت هناك أعمال قام بها خلال حياته، من أجل كسب بعض المال؟ فكان جواب سارتر" "أجل... كان ثمة في حياتي أعمال من هذا النوع بالتأكيد. وعلى أي حال أذكر واحداً منها... إنه السيناريو عن فرويد الذي كتبته لحساب جون هستون. في ذلك الحين كنت اكتشفت لتوي أنني خالي الوفاض تماماً، وليس معي قرش - طبعاً أعتقد بأن أمي أعطتني يومها مبلغاً من المال سددت به ضرائبي وبعض الديون، لكنني في المقابل، كنت مفلساً بعد ذلك تماما. في تلك اللحظة، قيل لي إن جون هستون يريد أن يراني. وبالفعل جاءني ذات صباح ليقول لي: "أعرض عليك أن تحقق فيلماً عن فرويد، وسأدفع لك مقابله ٢٥ ألف فرنك (٢٥ مليون فرنك فرنسي قديم). فرددت إيجاباً من فوري وقبضت المبلغ". فلما سأله كونتا عما إذا كان من شأنه يومها أن يقبل العرض نفسه، لو أنه جاء من سينمائي مجهول أو مفتقر إلى الموهبة أجاب سارتر: "أبداً... بالتأكيد. ومع هذا أقول لك إنه كان ثمة في هذا المشروع أمر هزلي بعض الشيء. لقد طلب مني أن أكتب سيناريو عن

فرويد، سيد فكرة اللاوعي من دون منازع، أنا الذي كنت قد أمضيت حياتي كلها مؤكداً أن اللاوعي غير موجود على الاطلاق. وفي البداية هستون لم يكن يريد مني أن أكتب عن اللاوعي في السيناريو. في نهاية الأمر كان هذا الموضوع هو الذي أقام الشقاق بيننا فانفصلنا واستنكف هستون عن العمل على السيناريو الذي كتبته. بيد أن العمل على هذا الفيلم أفادني كثيراً، إذ حسن معرفتي كثيراً بفرويد، وجعلني أعيد النظر في رأيي باللاوعي".

أياديه البيض غمرت السينما المصرية
روايات وسيناريوات وحضوراً ...

هل ما نراه على الشاشات هو الأدب الحقيقي
لصاحب " الثلاثية" و" الحرافيش"؟

ما هو القاسم المشترك، غير الأدبي، الذي يجمع بين أبرز فائزين بجائزة نوبل للآداب عند نهايات القرن العشرين: نجيب محفوظ وغابريال غارسيا ماركيز؟

نعرف طبعاً أن أدب الاثنين هو من أكثر الآداب شعبية، في بلادهما وفي العالم، إلى حد كبير بالنسبة إلى ماركيز، وإلى حد لا بأس به بالنسبة إلى محفوظ. ونعرف أن الاثنين ينتميان - على عكس معظم فائزي نوبل المعاصرين - إلى ما كان يسمى بلدان العالم الثالث. وأن الإثنين حكواتيان من الطراز الأول. وأن كلاً منهما عاش لأدبه... كما عاش من أدبه. ومع هذا ثمة قاسم مشترك آخر وأساسي يجمع بينهما هو انخراط كل منهما في السينما، مهنياً حتى. فماركيز الذي كتب عن السينما كثيراً، كان خلال زمن رئيس أهم مدرسة سينمائية في كوبا، وكان ابنه من متخرجيها ليصبح مخرجاً بعد ذلك. أما محفوظ فإنه، عدا كتابته السيناريوات السينمائية، وعدا تأثر أدبه بالسينما وفنها البصري، وعدا انكباب أهم مخرجي مصر - والمكسيك لاحقاً - على تحويل نصوصه إلى أفلام، كان لفترة رئيس الهيئة المصرية للسينما، كما اشتغل لفترة أيضاً رقيباً على السينما. ولنضف إلى هذا أنه اذا كانت

السينما، في أميركا اللاتينية وفي مصر، قد استفادت كثيراً من وجود الأديبين الكبيرين، كما من أدبهما، فإن في وسعنا أن نقول إن القاسم المشترك الآخر بينهما في هذا المجال هو أنه لئن كانت السينما اقتبست بعض أعمال ماركيز ومعظم أعمال محفوظ، فإن الأعمال الأساسية الكبرى لهذا وذاك، ظلت عصية على الفن السابع: لم يتمكن أحد حتى اليوم، على كثرة المشاريع والتطلعات، من تحويل "مئة عام من العزلة" أو "خريف البطريرك" إلى فيلم سينمائي، كما أن السينما ظلت بعيدة عن ثلاثة من أعمال محفوظ الأساسية "الثلاثية" و"الحرافيش" و"أولاد حارتنا". نقول هذا طبعاً، ونحن نعرف أن حسن الإمام حاول جهده في ثلاثة أفلام هي "قصر الشوق" و"بين القصرين" و"السكرية" (أجزاء "الثلاثية") كما أن ثمة نصف دزينة، على الأقل من أفلام اقتبست من فصول "الحرافيش" - بينها تحفة سينمائية هي "الجوع" لعلي بدرخان -، إضافة إلى الاستنكاف عن أفلمة "أولاد حارتنا" الذي كان مسألة رقابية - دينية، لا مسألة تقنية. فلم هذا التناقض؟

ببساطة، لأننا نعرف تماماً أن النجاح الذي يحالف السينمائيين حين يقتبسون أعمالاً أدبية، ثانوية الأهمية وحدثية الخلفية، في مسار أصحابها، لا يمكن أن يكون من نصيبهم حين يتصدون لأعمال كبيرة تركيبية المنحى تغوص بين بعد هندسي في عرض الأحداث والشخصيات، وبين عمق التحليل في دراسة وتقديم الشخصيات ورسم العلاقات في ما بينها. من هنا ما نلاحظه، حتى يومنا هذا، من أن الفن السابع لم يدن من "يوليسيس" جيمس جويس (وإن دنا من قصة "الموتى") ولا من "البحث عن الزمن الضائع" لبروست - كانت هناك محاولات دائمة أخفقت -، ولا من "سفر إلى آخر الليل" لسيلين، ولا من "الرجل البلاسمات" لروبرت موتسيل. وفاسبندر حين أراد أن يؤفلم "برلين الكسندر بلاتنر" لألفريد دوبلن، فضل السرد التلفزيوني التبسيطي في حلقات، على التكثيف السينمائي الذي أدرك أنه لا يمكن أن يستجيب لعمق الرواية.

وليس ما ذكرنا، سوى نماذج على إخفاقات سينمائية كبيرة في مجال التعاطي مع الأدب الكبير. ولعل في إمكاننا أن نستكمل هذا بالإشارة إلى أن ما من فنان سينمائي كبير إلا وفي مساره مشاريع لم تتحقق عناوينها "دون كيشوت" أو "الكوميديا الإلهية" أو "قلب الظلمات" لكونراد أو سوى ذلك. هنا قد يقول قائل: ... مع هذا ثمة أفلام ناجحة أخذت من دوستويفسكي وتولستوي وحتى كافكا ("المحاكمة" لأورسون ويلز أو "أميركا" لجان ماري شتروب) بل إن معظم الأدب العالمي أُفلم دائماً. وهذا صحيح. وصحيح كذلك أن ثمة أفلاماً اقتبست من معظم روايات محفوظ، قبل أن تدخل التلفزة على الخط لتعيد الاقتباس أو تقتبس المتبقي. ولكن يبقى السؤال: ماذا بقي من الأعمال الكبيرة حين أفلمت؟ وما الذي "شاهده" الجمهور العريض من محفوظ على الشاشات؟

الشخصيات شوهدت بالتأكيد. والعلاقات حضرت. وخصوصاً حضرت الأحداث. ولكن، في الحقيقة، بعد أن جرد كل هذا من تلك الروح الداخلية التي ما كان يمكن لشيء غير اللغة أن يعبر عنها ويدخل القارئ في ثناياها. والحقيقة أن نجيب محفوظ كان دائماً أكثر من أي شخص آخر واعياً لهذه الحقيقة. فهو إذا كان أدرك باكراً أن "كل ترجمة هي في نهاية الأمر خيانة في شكل أو آخر"، كان في إمكانه أن يطبق بالأحرى هذه القاعدة، على الترجمة من فن إلى آخر. ومن هنا، لئن سمح لنفسه بين حين وآخر أن "يخون" نصوص زملاء روائيين بتحويلها بنفسه إلى سيناريوات سينمائية، فإنه ما كان في وسعه أبداً أن يخون نفسه بنفسه. ومن هنا كان - دائماً - رفضه القاطع لأن يكتب أي سيناريو في اقتباس من عمل أدبي له. ودائماً كانت الاغراءات كبيرة جداً، لكنه رفضها. كان من السهل على محفوظ أن يشتغل في اقتباس على "الوسادة الخالية" أو "أنا حرة" أو "النظارة السوداء" (روايات لإحسان عبدالقدوس) بناء على طلب صديقه صلاح أبو سيف أو حسام الدين مصطفى... وكان يدرك طبعاً أن مثل هذه الأعمال تعكس صورة

ما للمجتمع وتقدم شخصيات من لحم ودم، لكنه كان يعرف أيضاً أن من المستحيل اعتبارها منتمية إلى الأدب الكبير، الأدب الذي يغوص عميقاً في بعده الإنساني والذي تلعب فيه اللغة التحليلية، لا السردية، دوراً أساسياً في إقامة العلاقة بين الحدث وشخصياته وبين القارئ. الأحداث والعلاقات في الأدب البسيط، هي المهمة، إضافة إلى وصف الأجواء الاجتماعية والخروج في نهاية الأمر بموقف وعظي فيه من "النهايات السعيدة" ما فيه. من هنا حين كان محفوظ يوافق على أن يشتري أحد حقوق رواية له لاقتباسها، كان يعرف مسبقاً، أن في إمكانه أن يعتبر الاشتغال على هذه الرواية أمراً خارجاً عن اهتماماته. هو تنتهي علاقته بنصّه حين يصل إلى القارئ. بعد ذلك حرّ من يشاء "إعادة قراءة العمل" على مزاجه كما يريد. محفوظ يملك الرواية. أما المقتبس فإنه يملك قراءته لها، حتى ولو كانت قراءة خاطئة أو مبتسرة. وفي هذا الإطار تحمل دلالتها هذه الحكاية التي رواها لنا محفوظ بنفسه: "ذات يوم جاءني مخرج صديق يعرض علي رؤيته الإخراجية لرواية لي كان اشترى حقوقها، ورفضت كعادتي الاشتغال على سيناريو لها. في الرواية كان المفروض أن تنتهي الأحداث بالقبض على الشخصية الشريرة – بطل الرواية –، لكن رؤية المخرج اتجهت صوب نهاية سعيدة، وقال لي: في النهاية سنجعله يتوب ويتزوج حبيبته ونجعل ختامها مسك. هنا بعد أن استمعت إليه صرخت بهدوء: مسك إيه؟ ده مسكوه مش مسك".

قد تبدو هذه الحكاية، هنا، "تكتة" من تلك التي اعتاد محفوظ أن يرويها بظرف. لكنها تحمل كل دلالاتها، خصوصاً إذا عرفنا أن كاتبنا الكبير ترك للمخرج حرية رسم النهاية كما يشاء. يومها إذ روى هذا، ولاحظ استغراباً على وجوهنا، قال: "حسناً... إنها رؤيته وتفسيره. أما تفسيري فسيظل باقياً بين صفحتي الكتاب".

إذاً، من المؤكد أن من يريد أن يعيش عوالم نجيب محفوظ حقاً، سيكون من الأفضل له أن يعود إلى كتبه، لا إلى الأفلام التي اقتبست منها.

ومع هذا هناك، دائماً، أفلام كبيرة أخذت عن أعمال محفوظية لا تصل في أهميتها الإبداعية الأدبية إلى شوامخه. ومن أبرزها طبعاً "القاهرة ٣٠" (عن "فضيحة في القاهرة" الاسم الأصلي لـــ "القاهرة الجديدة") و"بداية ونهاية" لصلاح أبو سيف، و"الاختيار" ليوسف شاهين، و"قلب الليل" ثم خصوصاً "الكرنك" و"أهل القمة" لعلي بدرخان، علماً أن "أهل القمة" المأخوذ عن قصة قصيرة لمحفوظ، يظل واحداً من أقوى وأجمل الأفلام التي افتتحت ما سمي آخر السبعينات – بداية الثمانينات، من القرن العشرين "الواقعية الجديدة" في السينما المصرية. والحقيقة هي أن معظم بدايات شيء ما... في السينما المصرية ثم في التلفزة – تحمل إما اسم نجيب محفوظ أو بصماته، بدءاً من "مغامرات عنتر وعبلة" حتى مسلسل "حضرة المحترم"... من تسييس التاريخ، إلى الواقعية الاجتماعية، إلى سينما الجريمة والتشويق (من "لك يوم يا ظالم" إلى "الطريق" و"اللص والكلاب")، إلى السينما السياسية العنيفة في انتقادها ("ميرامار" و"ثرثرة فوق النيل" بين أعمال أخرى)، إلى سينما سيكولوجية التحليل الجنسي ("السراب" لأنور الشناوي)، مروراً طبعاً بسينما التأريخ الاجتماعي للشخصية المدينية في مصر ("الثلاثية" حتى كما حققها حسن الإمام، و"زقاق المدق" و"خان الخليلي")... بل يمكننا أن نقول هنا إن الفضل يعود إلى محفوظ، حتى، في مجال ولوج السينما المصرية عالم السينما المتحدثة عن السينما وحياتها الخفية ("المذنبون" عن قصة قصيرة له، وخصوصاً "الحب تحت المطر"). والحقيقة ان هذا كله يضعنا أمام واقع أساسي هو واقع ارتباط بعض أفضل أعمال أهم مخرجي مصر ليس بأدب محفوظ وحده، بل بإطلالته الواعية على فن السينما. ذلك أن الأفلام التي ذكرنا، والتي لم نذكر حملت دائماً تواقيع شاهين وأبو سيف وسعيد مرزوق وحسين كمال وعاطف الطيب (خصوصاً في التحفة المقتبسة من "الحب فوق هضبة الهرم") وعلي بدرخان، وعشرات غيرهم سواء أكانوا من مبدعي السينما الذين تعاملوا مع محفوظ مباشرة، أو من الذين دخلوا أجواء أعماله في شكل غير واعٍ.

والحال أن هذا كله يدفعنا إلى السؤال عن السبب الحقيقي الذي جعل واحداً من أقرب أصدقاء نجيب محفوظ إليه، وهو الفنان توفيق صالح - والذي كان من شلة "الحرافيش" أسوة بأحمد مظهر - يستنكف عن الاشتغال على نص كبير - أو صغير - من نصوص نجيب محفوظ محولاً إياه إلى فيلم. ذلك انه كان، دائماً يُسأل - وكاتب هذه السطور طرح عليه، مرة، هذا السؤال وكنا معاً في سيارة توفيق صالح، ومعنا الأستاذ محفوظ يستمع إلينا من دون تعليق - لماذا لم يكن هو من يشتغل على تحويل "الثلاثية" إلى ثلاثة أفلام؟ فيضحك ويجيب: أفعل عندما يقبل الأستاذ أن يكتب السيناريو بنفسه! وكان واضحاً أن جواب توفيق صالح تهرب لا أكثر، لأنه - وأكثر من أي شخص آخر - كان يعرف أن الأستاذ لن يفعل! ومع هذا، نعرف أن واحداً من أكثر أفلام توفيق صالح شعبية - وأقلها جودة في الوقت نفسه - كان "درب المهابيل" هو عن قصة وسيناريو لنجيب محفوظ. فلم كان هذا الانتماء السينمائي لمحفوظ من طريق عمل كوميدي خفيف يمكن نسيانه بسهولة، بينما نعرف أن توفيق صالح اقتبس معظم أفلامه من أعمال أدبية، لا سيما "يوميات نائب في الأرياف" لتوفيق الحكيم؟ مهما يكن الأمر يمكن أن نقول دائماً، إن توفيق صالح الذي كان شديد الاقتراب من عالم نجيب محفوظ، كان يرى في أعماقه نفس ما كان يراه هذا الأخير: عجز السينما الكلي عن اختراق عمق هذا العمل... لا أكثر ولا أقل!

إذاً، يمكننا أن نختم هذا الكلام هنا بالعودة إلى تأكيد ان الإنصاف يقتضي أن نقول إن أهل السينما بذلوا دائماً جهوداً كبيرة - تجاوب معها نجيب محفوظ دائماً - لنقل أدبه إلى الشاشة، لكن الواقع يدفعنا إلى القول إن هذا الأدب لا يزال عصياً على ذلك. وربما في انتظار أن تُخلق لغة سينمائية جديدة تكون أكثر قدرة على التوغل داخل أدب هو، على الورق بين دفات الكتب، واحداً من أعظم الآداب العربية في القرن العشرين، وفي مكانة متقدمة في الأدب الاجتماعي، في العالم كله.

صلاح أبو سيف:
هكذا ولد محفوظ السينمائي

"كان سروري كبيراً حين تعرفت إلى نجيب محفوظ ذات يوم بعيد الحرب العالمية الثانية، إذ أدركت فوراً أن هذا الرجل سيلعب دوراً كبيراً في تقدم السينما المصرية". كانت هذه الكلمات هي الأولى التي حدثنا بها الراحل صلاح أبو سيف، حين سألناه العام ١٩٩٢، عن علاقته السينمائية بعميد الرواية العربية. يومها، إذ طلبنا إليه أن يتحدث عن الكيفية التي التقى بها محفوظ وكيف وصل بهما الحديث إلى السينما ما أسفر عن تعاون في هذا المجال بينهما دام سنوات، ابتسم أبو سيف مستعيداً شريط الذكريات وقال: "إنني في الحقيقة أجد في هذا الحديث متعة خاصة. ذلك أن علاقتي مع محفوظ بدأت مع بدايات محفوظ نفسه ككاتب واقعي بعد خروجه من مرحلة الرواية التاريخية. التقيت محفوظ للمرة الأولى في العام ١٩٤٥ بعدما كنت سمعت باسمه كثيراً من أصدقاء كثر لم يكن الواحد منهم يخفي إعجابه به وبكتاباته. ولقد انضممت بدوري إلى نادي المعجبين به حين حصلت على رواياته الأولى وقرأتها. وبعد شهور، حين حدثني الشقيقان الكاتب فؤاد نويرة والموسيقي عبدالحليم نويرة عن ضرورة اللقاء به، تحمست على الفور والتقينا في ذلك العام. منذ لقائنا الأول الذي كان ودياً في شكل مدهش أبلغته إعجابي بأدبه، وقلت له - في طريقي - إنني أعتبره فناناً سينمائياً بالسليقة، ذلك لأن كتابته كتابة بصرية بالصور. وسألته فجأة: لماذا لا تكتب للسينما أستاذ نجيب؟ فوجئ الرجل بسؤالي وبدا عليه أن الأمر كله يقف خارج اهتمامه وسألني مستنكراً: كيف أكتب للسينما وأنا لا أفهم شيئاً بالنسبة إلى هذه الكتابة؟ قلت له إن مخيلته تبدو وكأنها خلقت للعمل السينمائي. فابتسم

وقد اعتقد – كما سيخبرني لاحقاً – بأن الأمر لا يعدو أن يكون حديثاً عابراً. أما أنا فكنت عند كلامي. إذ قررت ألا أترك تلك الإمكانية المتاحة للعثور على كاتب سيناريو حقيقي، تفلت من يدي. وهكذا ما إن التقيت به في المرة الثانية، حتى أعطيته مجموعة من الكتب الأجنبية المتحدثة عن فن كتابة السيناريو".

كانت تلك إذاً، وبرواية صلاح أبو سيف نفسه – والتي أكدها لنا نجيب محفوظ غير مرة بعد ذلك في حوارات كان المخرج الكبير توفيق صالح، شاهداً على معظمها – بداية علاقة نجيب محفوظ بالسينما. بل إن محفوظ ضحك مرة قائلاً لنا، إذ أتينا على ذكر هذا الأمر، انه "اكتشف" منذ تلك اللحظة أنه سينمائي" فقط على طريقة المسيو جوردان في "المثري النبيل" لموليير، إذ اكتشف أنه يتكلم نثراً. يومها، إذ قال محفوظ هذا أردف: على أي حال إذا كان "عملي" في السينما لا يعجبكم عليكم أن تلقوا اللوم على صلاح أبو سيف. هنا علينا أن نتذكر أن بعض أهم الأفلام في تاريخ السينما المصرية قد حمل توقيع نجيب محفوظ، كصاحب القصة، أو كاتب السيناريو والحوار، أو غير ذلك...

المهم هنا مواصلة حكاية صلاح أبو سيف مع "اكتشافه" الجديد الذي كان عنوانه نجيب محفوظ سينمائياً. وأبو سيف يواصل الحكاية بنفسه: "خلال الشهور التالية راح نجيب محفوظ يقرأ الكتب التي أعطيته إياها بنهم، كما ازداد ارتياده الصالات السينمائية". وهو ما أكده لنا محفوظ دائماً متحدثاً بفرح عن تلك الثقافة الجديدة التي اكتسبها بفضل أبي سيف. غير أن المسألة لم تقف عند ذلك البعد النظري، كما نعرف، ذلك أن أبا سيف سرعان ما انتقل لـــ "يورط" محفوظ في العمل السينمائي فكان أول تعاون بينهما، انضم إليه الراحل سيد بدير، في فيلم "مغامرات عنتر وعبلة"، الذي صور بين ١٩٤٥ و١٩٤٧، لكنه لم يعرض إلا في العام ١٩٤٨. ويقول ابو سيف عن هذا الفيلم إنه يبدو له محملاً بالأبعاد السياسية باكراً، وجعلته المصادفة

يعرض في عام ضياع فلسطين "ومن هنا كان يحمل رسالة سياسية، خصوصاً أنه، على رغم كونه يروي حكاية غرام تاريخية، نادت حوارات كثيرة فيه بالشعارات نفسها التي ستنادي بها ثورة تموز (يوليو) بعد سنوات، مثل "نسالم من يسالمنا نعادي من يعادينا". كما انه من الطريف انا وضعنا لشخصية اليهودي في الفيلم عصبة سوداء على عينه، قبل سنوات من ظهور موشي دايان وعصبة عينه السوداء التي سرعان ما تحولت رمزاً...".

هكذا، إذاً، بدأ التعاون السينمائي بين محفوظ وأبي سيف، وهو تعاون سيتواصل عقوداً طويلة تالية من السنين، إذ لو قلبنا في فيلموغرافيا أبي سيف، سنجد عدداً كبيراً من الأفلام يحمل توقيع محفوظ، إما ككاتب السيناريو والحوار، أو كصاحب رواية اقتبسها أبو سيف للسينما، أو كأفكار تشارك محفوظ وأبو سيف في التقاطها ومن ثم تحويلها إلى أفلام (مثل "بين السماء والأرض" و"مجرم في إجازة")، وإما كاقتباس من الأدب العالمي (مثل "لك يوم يا ظالم" عن إميل زولا)، أو اقتباس عن أحداث واقعية (كما في "الوحش" و"ريا وسكينة") أو كإعادة اشتغال على أفكار لآخرين (كما الحال مع "شباب امرأة" التي كانت فكرة أمين يوسف غراب، فاقتبسها محفوظ للسينما ليعود غراب بعد ذلك ويحولها رواية مطبوعة).

هنا، لا بد من إشارة إلى أمر في غاية الأهمية وهو أن التعاون السينمائي بين محفوظ وأبي سيف، توقف تماماً منذ اللحظة التي قرر فيها أبو سيف اقتباس رواية لمحفوظ في فيلم. قبل ذلك كان العمل بينهما متواصلاً من حول أفكار ونصوص لآخرين. ولكن في العام ١٩٦١، أعلن أبو سيف لصديقه نيته أفلمة "بداية ونهاية". على الفور وافق محفوظ لكنه رفض رفضاً قاطعاً كتابة السيناريو لها بنفسه. ومنذ ذلك الحين، وكان محفوظ قد أضحى متورطاً أكثر فأكثر في العمل السينمائي لم يكتب أي سيناريو لا لأبي سيف ولا لغيره، على رغم أن عشرات النصوص لمحفوظ حولت أفلاماً على يد أبي سيف كما على يد غيره. واللافت هنا هو ما يرويه أبو سيف عن أنه،

أصلاً، ومنذ العام ١٩٤٦ كان يريد تحويل "القاهرة الجديدة" (وكان اسمها "فضيحة في القاهرة") إلى فيلم لكن الرقابة رفضتها، وظلت ترفضها بعد الثورة، مرات ومرات. بل في إحدى هذه المرات كان محفوظ نفسه رئيساً للرقابة، فرفضها رفضاً قاطعاً! طبعاً نعرف أنها تحققت بعد ذلك، ولكن فقط بعد أن صار عنوان الفيلم "القاهرة ٣٠"!

لتفاصيل أكثر حول علاقة محفوظ بأبي سيف، يمكن مراجعة الفصل المخصص لهذا الأخير في كتاب إبراهيم العريس "سينما الإنسان" الصادر عن "المؤسسة العامة للسينما" في سورية.



«بداية ونهاية» و«زقاق المدق» على الطريقة المكسيكية

على رغم أن السينما في مختلف البلدان العربية بدت دائماً مفتقرة إلى نصوص أدبية جيدة تبني عليها موضوعاتها، لم يدن أي سينمائي عربي من نص لمحفوظ يقتبسه. وربما كان ذلك لأن السينمائيين العرب اعتقدوا بأن أدب محفوظ، في قاهريته المطلقة، أدب محلي يعبر عن مكانه وزمانه المحددين بحيث يصعب نقله إلى أماكن أخرى، حتى وإن كان الواقع يقول أموراً مختلفة: يقول خصوصاً إن الحس المديني، وتصوير صعود الطبقة الوسطى وهبوطها، وارتباط المجتمع في واقعيته بالمسائل الأخلاقية والسياسية، والتأزم الجنسي ، والموقف من شؤون الأرض والسماء، والبحث عن تقدم في المجتمعات لا يتنافى مع أصالتها وعمق إيمانها، وهذه كلها من السمات الرئيسة في أدب محفوظ عموماً، إضافة إلى تعبيره العقلاني عن

قضايا السلطة والدين وقضية المرأة، أمور تجعل أدبه أدباً شاملاً كونياً، وهو ما "اكتشفه"، محكمو جائزة نوبل ذات يوم.

وعلى خطى أهل نوبل، اكتشف هذا كله سينمائي، لكنه آت من بعد ألوف الكيلومترات من العالم العربي، هو المكسيكي أرتورو ربشتاين، الذي حين عثر ذات يوم على ترجمة لرواية "بداية ونهاية" لنجيب محفوظ، صرخ - كما قال لنا مرة - "وجدتها" ثم راح - حتى من دون أن يتصل مسبقاً بالروائي المصري الكبير - يحولها إلى فيلم سينمائي بعدما نقل أحداثها إلى المكسيك. ربشتاين أبقى للرواية على عنوانها نفسه، ليصبح الفيلم منذ عروضه الأولى - وتحقيقه نجاحات لا بأس بها في المهرجانات العالمية - واحداً من أشهر أفلام ربشتاين، الذي اشتهر دائماً بأفلامه الميلودرامية التي تغوص عميقاً في نفسية الشخصيات وتتحدث خصوصاً عن ذلك الارتباط الوثيق بين الحياة الخارجية والحياة الداخلية للبشر. لقد أبقى ربشتاين على الأحداث نفسها وعلى الشخصيات نفسها ولسوف يقول إنه لكثرة ما رأى المكسيك من خلال نص محفوظ لم يجد أي صعوبة في تحويل النص إلى سيناريو. نذكر هنا أن المخرج الذي قابل محفوظ في القاهرة بعد ذلك أرسل إليه شريط فيديو للفيلم. وشاهده محفوظ بلهفة لم تكن معتادة لديه. وشاءت المصادفة أن نلتقيه في كازينو "قصر النيل"، حيث كانت لقاءاتنا معه، كلما زرنا القاهرة في ذلك الحين. ويومها، فور اللقاء راح يحدثنا عن الفيلم باستفاضة. صحيح انه بدأ حديثه شاجباً ما وضعه المخرج في الفيلم من "مشاهد إباحية" - بحسب تعبير محفوظ - "ما كانت لتخطر لي في بال"، لكنه استطرد بعد ذلك إذ سألناه عن رأيه في الفيلم، قائلاً إن في كل لحظة من لحظات الفيلم، شعر بذلك "التضافر" - استعمل هذه الكلمة تحديداً - بين المكسيك والقاهرة، وشعر وكأنه هو نفسه كتب الرواية عن... المكسيك. وما لمح إليه محفوظ، من دون أن يقوله صراحة، هو أنه - للأسف - وجد أن هذا الفنان المكسيكي، أي ربشتاين فهم أدبه، سينمائياً، أفضل مما فعل أي

سينمائي عربي. تهذيب محفوظ الفائق منعه من قول هذا، ولكنه إذ راح يتحدث عن الفيلم مطولاً ويتوقف عند لقطات ومشاهد فيه، كان واضحاً مقارنة بما كان محفوظ يفعله خلال حديثه عن أفلامه الأخرى في مناسبات سابقة، إذ يفضل دائماً عدم الخوض فيها.

لم نعرف بعد ذلك رأي محفوظ في الفيلم الثاني الذي اقتبسته السينما المكسيكية عن رواية "زقاق المدق" هذه المرة (محملة إياه العنوان الذي حملته الترجمات الفرنسية والإسبانية وهو "زقاق المعجزات")، لكننا علمنا، بالتواتر، أن سروره كان أقل... وفقط لأن مقدار الإباحية في الفيلم الثاني كان أكبر! ومع هذا يمكننا أن نفترض أن الفيلم أشاع الرضى والسرور، لدى محفوظ، لأن "زقاق المعجزات" لم يبد أقل مكسيكية من "بداية ونهاية"، بل إن الحس الاجتماعي هنا كان أكبر، مع تراجع في البعد السيكولوجي لمصلحة البعد الاجتماعي... علماً أن "زقاق المعجزات" لم يقدم تلك الصورة البانورامية التي تسم "زقاق المدق" كرواية، بل اختار بعض اللوحات والنماذج المعبّرة، كما ان الفيلم لم يصور طبقة معدمة، كما حال الرواية، بل فئات قد تكون هامشية، لكن أوضاعها الاقتصادية ليست العامل الحاسم في بناء مصيرها.

"زقاق المعجزات" لم يكن، مثل "بداية ونهاية" من إخراج أرتورو ربشتاين، بل من إنتاجه فقط، أما الاخراج فعهد به، هذه المرة، إلى خورخي فونس، مع فارق أساسي، هو أن شركة ربشتاين اتصلت هذه المرة مسبقاً بكاتبنا المصري الكبير متفقة معه على إنتاج الفيلم وتحويل أحداثه إلى أحداث مكسيكية. ولقد قيل يومها إن ربشتاين، كمنتج سأل محفوظ عما إذا كان يود المشاركة في كتابة السيناريو، لكن هذا الأخير رفض، قائلاً ما اعتاد دائماً أن يقوله في كل مرة يُطلب إليه أن يكتب بنفسه سيناريو لعمل له، أي ما يفيد أنه يرى دائماً أن كل علاقة له بأي عمل من أعماله، تنتهي ما إن يخط السطر الأخير فيه، منتقلاً إلى عمل تال.

السينما تقترب بخجل من صاحب
«١٠٠ عام من العزلة»

كثيرة هي إذاً القواسم المشتركة بين غابريال غارسيا ماركيز ونجيب محفوظ، إذا نحينا جانباً فوز كل منهما بجائزة نوبل للآداب في ثمانينات القرن العشرين. فماركيز الذي مُنح نوبل في العام ١٩٨٢، ومحفوظ الذي نالها بعد ذلك بسبعة أعوام، اعتبرا أكبر ممثلين لبلدان العالم الثالث فازا بالجائزة، كما أنهما معاً اعتبرا الكاتبين الأكثر شعبية بين كل الذين فازوا بذلك التكريم العالمي الأسمى في دنيا الأدب والرواية، خصوصاً. والكاتبان تشاركا الانفتاح على الآخرين وحس الفكاهة. بل إن ثمة تشابهاً بين أعمال هذا وذاك. وكأن هذا كله لا يكفي ليرتبط اسماهما دائماً، كان هناك حضور السينما في حياة كل منهما كعنصر أساسي، وليس فقط كمصدر استلهام لبناء لغة روائية جديدة، بل كذلك كمهنة للعيش. إذ نعرف أن محفوظ كان، لفترة من الزمن مسؤولاً عن هيئة السينما وعن الرقابة السينمائية في مصر، وكذلك كان ماركيز لفترة من حياته مسؤولاً عن أكاديمية مهمة لتدريس السينما، ليس في بلده كولومبيا، بل في كوبا، التي ربطته صداقة دائمة مع زعيمها فيديل كاسترو. وتكتمل الدائرة عندما يكون ماركيز، كما محفوظ، عمل لفترة في كتابة سيناريوات سينمائية لم تكن بالضرورة مقتبسة من روايات أو قصص له. أما بالنسبة إلى الأعمال السينمائية المأخوذة من قصص ماركيز ورواياته، وتلك المأخوذة من أعمال محفوظ، فلعل من الطريف الإشارة إلى أن أفضل اقتباس من رواية لكاتب كولومبيا الشهير، حققه المكسيكي أارتورو ربشتاين، الذي كان من أقرب أصدقائه إلى قلبه خلال الفترة التي أمضاها ماركيز -

ولا يزال - في المكسيك. والفيلم هو "ليس لدى الكولونيل من يكاتبه". فما رأي القارئ إذا قلنا له هنا إن المكسيكي ربشتاين نفسه كان هو محقق واحد من أفضل الاقتباسات عن أدب نجيب محفوظ، بشهادة أديبنا الكبير الراحل، إنه فيلم "بداية ونهاية" الذي نقل ربشتاين أحداثه وأجواءه إلى المكسيك، وكانت دهشة محفوظ كبيرة حين أهداه المخرج نسخة من الفيلم شاهدها في القاهرة.

إذاً، كما محفوظ، كانت لغابريال غارسيا ماركيز، علاقة أساسية بالسينما. ومع هذا، وعلى رغم فيلم ربشتاين، فإن حظ روايات صاحب "مئة عام من العزلة" مع الفن السابع، لم يكن كبيراً... حتى وإن كان الفيلم الكبير الآخر الذي اقتبس من رواية لماركيز هو "وقائع موت معلن"، الذي كان مخرجه فرانشسكو، روزي أحد كبار المخرجين الإيطاليين وصاحب الباع الأكبر في تحقيق سينما سياسية متمردة قوية وذكية، مثل "سلفاتوري جوليانو" و"الرجال العند" و"جثث مختارة". والغريب أن "وقائع موت معلن" يعتبر الأضعف بين أفلام روزي. وهنا نجدنا أمام مفارقة أساسية، تكاد تتطابق مع مفارقة من النوع نفسه يشار إليها عادة كلما طاول الأمر الحديث عن "سينما" نجيب محفوظ. فهل هذا راجع إلى ما نعرفه دائماً من أن الأدب الكبير الذي يستخدم اللغة وسيلة لإيصال صوره وجوهره وشكله، لا يمكن أن يجد تعبيراً حقيقياً عنه في العمل السينمائي؟

ربما... لكن هذا موضوع نقاش طويل، قد لا يكون ممكناً معالجته في مثل هذا الحيز، الذي إنما شاء لنفسه فقط أن يرسم خطوطاً عامة عن علاقة ماركيز بالسينما، لمناسبة الاحتفال الرباعي بماركيز وأدبه هذا العام، بدءاً من الاحتفال بالذكرى الثمانين لولادته، وصولاً إلى الاحتفال بذكرى مرور أربعين عاماً على صدور "مئة عام من العزلة" (أعظم روايات ماركيز وأشهرها) و٢٥ سنة على جائزة نوبل، وستين سنة على نشره أول نص له (وكان بعد في العشرين من عمره). فالحال إنه ما كان ممكناً ترك المناسبة

الرباعية تمر من دون الحديث عن ماركيز السينمائي و... التلفزيوني استطراداً.

وفي هذا الإطار لا بد من الإشارة إلى أن كوبا، وطن ماركيز بالتبني، كانت أول دولة سارعت إلى لفت النظر إلى الجانب السينمائي في حياة ماركيز الفنية، إذ نظم في هافانا، خلال النصف الأول من هذا الشهر أسبوع عرضت خلاله أعمال مأخوذة من نصوص لماركيز. واللافت أن هذه العروض لم تشمل أفلاماً روائية طويلة مستندة إلى روايات لماركيز معروفة، بل شملت أفلاماً إما كتبها ماركيز للسينما مباشرة أو أخذت عن نصوص صغيرة له. والأفلام الطويلة التي نذكر هي حتى الآن فيلمان فقط: فيلم ربشتاين وفيلم روزي. فكيف حدث أن "مئة عام من العزلة" لم تؤفلم حتى اليوم؟ بكل بساطة لأن عشرات من المخرجين حاولوا ذلك لكنهم عجزوا... وأعلنوا انسحابهم منذ لحظة كتاب السيناريو. وربما ليس ثمة مخرج كبير في سينما اليوم، إلا وفكر بالمشروع. ولكن عبثاً.

"الحب في زمن الكوليرا" كانت أقل سوء حظ بعض الشيء، ذلك أن المشروع تحقق فعلاً، على يد المخرج الإنكليزي الأصل ماركي نيويل ، غير أن الفيلم حين عرض لم يرض النقاد كما أنه لم ينل أية حظوة لدى المتفرجين ومع هذا ساد اعتقاد بأن الفترة التالية ستشهد إحياء مشاريع عدة لأفلمة نصوص ماركيز. وفي انتظار ما سينكشف لاحقاً حول مثل هذه الأمور ولا سيما الإنجاز المزعوم لفيلم مأخوذ عن رواية " عن الحب وشياطينه " كان من الطبيعي أن نتجول بين الأعمال المحققة والتي ارتبطت باسم ماركيز، وهي أعمال سينمائية كما انها أعمال تلفزيونية. وهي أفلام طويلة وقصيرة... معظمها صور في المكسيك.

في مقدمة هذه الأعمال، تاريخياً الفيلم المكسيكي "ماريا عزيزتي" الذي حققه جاييم هومبرتو هرموزيو، وكان دور ماركيز فيه كتابة السيناريو

(١٩٧٩). بعده كان فيلم روزي "وقائع يوم معلن" (١٩٨٧) من بطولة أورنيلا موتي وجان ماريا فولنتي وروبرت ديلون (ابن آلان ديلون) في دور الشاب سانتياغو نصار. وفي العام ١٩٩١ حقق المكسيكي أرتورو فلوريس فيلماً قصيراً في ١٠ دقائق عن قصة لماركيز عنوانها "الفتاة التي كانت مرتبطة". بعدها كانت هناك ستة أفلام قصيرة صنعت للتلفزيون، يبدو أنها هي التي عرضت في هافانا، ويبلغ زمن عرضها الإجمالي ٨ ساعات. وهي تعرض في الصالات السينمائية كما تعرض على شاشات التلفزة.

إلى هذا ثمة أفلام يرد اسم ماركيز في عناوينها إما مشاركاً في الفكرة أو في كتابة السيناريو أو في كتابة الحوار. ومن هذه الأفلام "لعبة خطرة" (١٩٦٦) و"زمن الموت" و"خرافة الحسناء بالوميرا"، وأخيراً "أوديب الكبير"... وهذه كلها أفلام مكسيكية حققت زمن عرضها نجاحات شعبية كبيرة.

وكما أشرنا لم يكتف ماركيز بالعمل للشاشة الكبيرة أو لمصلحة أفلام نفعت الشاشتين معاً، بل إنه، ومنذ العام ١٩٨٨، يكتب - أو يشارك في كتابة أعمال - للشاشة الصغيرة في إسبانيا وكوبا وغيرهما، ومن أشهر هذه الأعمال "أنا من تبحث عني" (١٩٨٨) و"صيف الآنسة فوربس" (١٩٨٨) و"معجزة في روما" و"الأحد السعيد" وهما أيضاً من العام ١٩٨٨. أما في العام ١٩٩٠ فكتب "مرآة ذات وجهين" وفي العام التالي كتب "لص ليلة السبت".

وهذه اللائحة لا تكتمل إن لم نذكر ثلاثة شرائط تسجيلية حققت حول حياة ماركيز وأعماله ومنها "سحر الواقع" (جامعة برنستون) و"حكايات ما وراء العزلة" وأخيراً "انترداندو سومبراس" (١٩٩٨).

كل هذا لا يبدو على أي حال كثيراً مقارنة، من ناحية، بإنجازات ماركيز الكتابية، ولا طبعاً مقارنة بما أنجز انطلاقاً من أعمال نجيب محفوظ، لكن ثمة ما يشير إلى أن اللائحة لن تتوقف، فاليوم مع ولادة تقنيات التصوير

واللغة السينمائية المتطورة، من المؤكد أن علاقة أعمال ماركيز بالسينما ستزدهر، خصوصاً أنه كتب كثيراً عن فن السينما وعن تقنيات كتابة السيناريو، واعتبر دائماً أن السينما هي "أكبر اختراع في زمننا" حتى ولو أنه أبدى دائماً شكه في أن تتمكن أية لغة سينمائية متطورة من استيعاب عمله الأدبي أو بعضه على الأقل.

ذات مساء لندني في صحبة صاحب نوبل، حول أفلام لجوزف لوزاي

هارولد بنتر: السينما لأعمال الآخرين واللغة للفوارق الطبقية الإنكليزية

كان ذلك في خريف العام ١٩٧١. لندن - قاعة ناشنال فيلم تياتر، حيث دخلنا القاعة عند الثامنة مساء ونحن نعرف أننا لن نبارحها إلا عند الفجر. فتلك الليلة كانت واحدة من الليالي التي كان جون بلايرز يبرع في تقديمها مرة كل شهرين في تلك القاعة لرواد "جامعته الحرة"، حيث تتركز الدروس السينمائية على السيناريو والنقد.

وكان ذلك الموعد الشهري مناسبة لعرض ثلاثة أفلام أو أربعة لمخرج واحد، تعرض تباعاً وتناقش معاً، ودائماً في حضور المخرج. أما في ذلك المساء فكنا نعرف أن المخرج لن يحضر، وأن من سيتولى مشاهدة العروض معنا، الكاتب الذي اشتغل على سيناريوات ثلاثة من الأفلام المعروضة، مع ممثل اثنين من تلك الأفلام. والحقيقة أن اسم هذين كان، يومها، كفيلاً باجتذابنا، وربما أكثر من اسم المخرج نفسه. كان المخرج جوزف لوزاي. أما الكاتب فكان هارولد بنتر، فيما كان اسم الممثل ديرك بوغارد.

إذاً، حتى ولو كان لوزاي لن يحضر، كنا نعرف سلفاً أن الليلة ستكون غنية... طبعاً بفضل حضور بوغارد، الذي كان الممثل المفضل لدى نخبويي السينما. ولكن، بخاصة بفضل هارولد بنتر، الذي كنا جميعا نعرف مكانته في

المسرح الإنكليزي... وأكثر من هذا، في السينما ككاتب سيناريو. ومن هنا حضر كل واحد منا عشرات الأسئلة التي كان ينوي طرحها على صاحب "الغرفة" و"الساقي الأبكم"، ولكن من حول الثلاثية السينمائية التي كان اشتغل عليها طوال الأعوام الفائتة، لتشكل الأفلام المأخوذة عنها، قمة ما وصل إليه فن... جوزف لوزاي.

يومها، بعد الترحيب من جانب جون بلايرز، وقف هارولد بنتر في مواجهتنا إلى جانب ديرك بوغارد، الذي راح يداعبه ويمازحه، مستثيراً إياه والتفت الينا قائلاً: "غود افننغ كومرادز... اسمي هارولد بنتر"، ومن دون ان يعتذر عن عدم حضور لوزاي، قال لنا بعد بضع جمل إنه كان في الثلاثين من عمره، ويقطن الرقم ٣٧٣ تشيزويك هاي رود، في لندن، حين اتصل به لوزاي للمرة الأولى "يومها رن الهاتف، وما إن رفعت السماعة ورحبت بالمتحدث حتى أخبرني أنه جوزف لوزاي وأنه تأثر تأثراً شديداً بمسرحيتي "ليلة في الخارج" مؤكداً أنه لم ير أعمالاً كثيرة على التلفزة البريطانية يمكن مقارنتها بها. ثم تحدث عن إمكان التعاون بيننا في كتابة سيناريو للسينما".

خلال ليلة "ناشنال فيلم تياتر" تلك، عرضت الأفلام الثلاثة التي كتبها بنتر للوزاي: "الخادم" "حادث" و"الوسيط"، إضافة إلى فيلم "إيفا" الذي ناقشنا بنتر حوله بوفرة مع أن لا علاقة له به.

واليوم، بعد مرور كل هذا الزمن يمكننا أن نقول إن عمل جوزف لوزاي وصل إلى ذروته في الأفلام التي كتبها له بنتر، من دون أن يكون في هذا أي تقليل من شأن بقية أفلام ذلك المعلم الأميركي الأصل، الذي كانت لجنة ماكارثي الأميركية السيئة السمعة قد دفعته إلى المنفى اللندني الذي عاش فيه حتى آخر أيامه.

والحقيقة أن أول ما قد يقفز إلى أذهاننا، هنا، إذ نستعيد ثلاثية لوزاي - بنتر، هو أن هذه الأفلام، يمكن اعتبارها من بين أكثر أفلام السينما البريطانية، في تاريخها، إنكليزية، بحيث إنه بالكاد يمكن المرء أن يخمن أن

المخرج أميركي يساري من وسكونسين. وأنه حين انخرط في المسرح الأميركي، حقق أعمالاً تغوص في الحس الشعبي الأميركي حتى الأعماق. ومن هنا يمكن الافتراض أن "مساهمة" بنتر في الأفلام الثلاثة كانت جذرية... على صعيد السيناريو، ولكن أيضاً - وبخاصة - على صعيد الحوار. ويقينا أن أميركيا من طينة لوزاي، ما كان في مقدوره أبداً أن يتدخل أدنى تدخل في الاشتغال على حوار، نعرف أنه في اثنين - على الأقل - من الأفلام الثلاثة، يعكس، أكثر من أي عنصر آخر، التفاوت الطبقي في حكايات الأفلام. فإذا تذكرنا هنا أن الموضوع الأساس في "الخادم" كما في "الوسيط" كان موضوع التفاوت الطبقي، مشتغلاً عليه من طريق اللغة والحوارات، وأن هذا الموضوع يشكل الأساس في نجاح تلك الأفلام، سندرك بسرعة أن عمل بنتر في "الخادم" و"الوسيط" وأيضاً في "حادث" (حيث يدور الموضوع في أجواء النخبة الجامعية المثقفة) لم يكن عملاً تقنياً بحتاً.

لقد اشتهرت أفلام لوزاي في شكل عام بكون المخرج يعمد وبدقة إلى تحديد الإطار الاجتماعي للشخصيات وللأحداث. وفي إنكلترا، الفكتورية والإدواردية التي تدور فيها أحداث هذه الأفلام، تأتي اللغة لتحدد المكانة الاجتماعية، حيث أن المرء ما إن يلفظ جملة واحدة حتى نكتشف موقعه الاجتماعي. ومن هنا أيضاً تصبح اللغة، حواراً أو صمتاً أو ايماءات، عنصراً أساسياً في الفيلم. ومن هنا إذا كنا نعرف أن الأفلام الثلاثة إنما هي اقتباسات من أعمال أدبية سابقة على تدخل بنتر أو لوزاي، سنفهم بسرعة أن العنصر الأساس الذي اشتغل عليه بنتر كان عنصر اللغة، ناهيك بعنصر أساس ثان، هو ضبط العلاقة الحدثية بين النص الأصيل وما سيكون عليه الفيلم.

وفي هذا الإطار لا بد من القول إن بنتر قد أعاد إبداع تلك النصوص من جديد، بحيث صار من المنطقي اعتبار الأفلام الثلاثة استكمالاً لمتن

اشتغال بنتر في المسرح. وهو ما فات أكاديمية نوبل أن تذكره للأسف، حيث - من دون محاولة المقارنة على أساس أحكام قيمة بين مسرح بنتر وسينماه - من الواضح أن المتن السينمائي لدى بنتر لا يمكنه إلا أن يندرج في عمله الكتابي ككل. ولنتطرف أكثر ونقول إن السيناريوات والحوارات التي كتبها بنتر للوزاي عن روايات لآخرين، تبدو منتمية إلى عالم بنتر أكثر من انتماءاتها إلى عوالم مخرجيها أو كتابها الأصليين (روبن موم - "الخادم" -، نيكولاس موسلي - "الحادث" - وهارتلي - بالنسبة إلى الفيلم الأخير "الوسيط").

لكن عمل هارولد بنتر السينمائي، إذاً كان بدأ مع جوزف لوزاي في "الخادم" في العام ١٩٦٣، فانه لم يقتصر عليه، إذ أنه واصل التعاون مع الفن السينمائي حتى العام ١٩٨١، على الأقل، حين كتب لمواطنه كارل رايس سيناريو "عشيقة الملازم الفرنسي" عن رواية جون فاولز، وكان قبل ذلك وصل إلى قمة كتابته السينمائية، من حيث النجاح التجاري، حين اقتبس لإيليا كازان سيناريو فيلم "آخر العمالقة" عن رواية لسكوت فيزجيرالد. وهو إضافة إلى هذا كتب سيناريو "آكل اليقطين" لجاك كلايتون (١٩٦٤) كما كتب سيناريو لفيلم تجسس حققه مايكل أندرسون ("تقرير كويلر" ١٩٦٦).

أما العمل السينمائي الأكبر الذي كتبه هارولد بنتر، فكان اقتباساً سينمائياً من رواية "البحث عن الزمن الضائع"، لمارسيل بروست، كان من المفترض أن يحققه لوكينو فسكونتي لكنه لم يفعل، فاكتفى بنتر بنشره في كتاب. واستكمالاً لهذه اللائحة يمكننا، طبعاً أن نضيف أفلمة كليف دونر في العام ١٩٦٣ لمسرحية "المعتني" لبنتر، ثم اشتغال روبرت ألتمان أواخر سنوات الثمانين على تحويل مسرحيتين لبنتر هما من أوائل أعماله "الغرفة" و"الساقي الأبكم" إلى فيلمين تلفزيونيين، سيتبين لاحقاً أنهما من أفضل أعمال ألتمان.

إن ما يلفت حقاً، في هذا كله، هو أن هارولد بنتر، لم يدن من الفن السابع، إلا مشتغلاً على سيناريوات تخص نصوصاً أدبية لآخرين. فهو أبداً لم يكتب سيناريو مباشراً من عندياته للسينما، كما أنه لم يشتغل على أي سيناريو انطلاقاً من مسرحية له، أو من أي نص آخر كتبه. وهو في هذا يذكرنا طبعاً بأستاذنا نجيب محفوظ الذي كتب سيناريوات عدة للسينما (وبخاصة من تلك التي حققها صلاح أبو سيف) لكنه لم يشتغل بنفسه على أي سيناريو يقتبس قصة له. وهو تحدث عن ذلك كثيراً بحيث لا نرى ضرورة للعودة إليه هنا. أما بالنسبة إلى بنتر، فإن إصراره على هذا كان دائماً وقاطعاً. ولكن ليس من منطلق أن السينما والمسرح فنان لا يود هو لقاءهما، بل من منطلق أن صاحب أي عمل إبداعي، سيكون أسوأ من يمكنه أن يحوله إلى عمل ابداعي آخر (وهي حجة محفوظ نفسها طبعا). غير ان المهم في هذا كله هو أن الأفلام التي كتبها هارولد بنتر، اتت دائما بعيدة في موضوعها من مواضيع مسرحياته.

فإذا كان مسرح بنتر هو مسرح الأماكن المغلقة والتهديدات الخفية - التي ستصبح تهديدات جوانية في مسرحياته الأخيرة بعدما كانت آتية من مجهول خارجي -، فإن "سينما" بنتر هي سينما الصراع الطبقي ولعبة السيد والعبد - في تداول بينهما - وسينما العلاقات المعقدة التي لا تظهر إلا عبر حوارات تبدو للوهلة الأولى مسطحة وشديدة العادية، لكنها سرعان ما تبدو وقد غاصت في لعبة ترسيخ الدراما ببطء وبالتدريج.

ولربما يصح أن نقول أخيراً، وهو أمر لم يكن في الوسع التنبؤ به في ذلك المساء اللندني في "ناشنال فيلم تياتر"، أن مسرح هارولد بنتر اللاحق على كتابته للسينما، كان هو الذي تأثر بالسينما وربما خصوصاً بسينما جوزف لوزاي المفتوحة على العنف في الخارج، وعلى اكتشاف التهديد الداخلي، كبديل للتهديد البراني. وفي يقيننا اليوم أن كل هذا يستحق أن يدرس

من جديد، على ضوء عودة هارولد بنتر إلى الأضواء الفنية والأدبية (بفضل فوزه بـــ "نوبل") بعد أن غمرته الأضواء السياسية خلال سنواته الأخيرة.

ثلاثية هارولد بنتر - جوزف لوزاي

❖ «الخادم»: لعبة السيد والعبد

لم يكن صدفة أن يختار الكاتب والمخرج جيمس فوكس (الأشقر) وديرك بوغارد (الأسمر) ليلعبا الدورين الرئيسين في هذا الفيلم، حيث تبدو الرمزية الشكلية للسيد والعبد واضحة قبل وضوحها في الموضوع وفي السياق الدرامي للفيلم. والموضوع هنا عن الشاب الأرستقراطي الثري الذي يتعاقد مع خادم جديد، تلوح عليه الكفاءة لشغل هذه الوظيفة على الطريقة الإنكليزية، فهو صموت، شغيل وذكي. ومنذ بداية عمله يحيط الخادم سيده بعنايته، أمام غيظ وغيرة خطيبة السيد. بالتدريج يحول الخادم نفسه إلى شخص لا غنى عنه، مهيمنا على سيده تماماً، حتى ينتهي به الأمر إلى تحويله إلى عبد له، وخصوصاً حين يعرفه على حسناء يقدمها إليه على أنها أخته، فوقع السيد في حبال الحسناء وأخيها، حتى يصل في نهاية الأمر إلى الضياع والدمار الذي يهبطه إلى جحيمه وهو مدرك هذا، لكنه لم يعد أمامه من سبيل إلى رده. وعلى هذا النحو يغرق في الإدمان على المخدرات والشراب والرذيلة ولا يعود لديه من هدف في حياته سوى إرضاء "سيده" هذا... منذ اللحظة التي لا يتورع فيها عن هجران خطيبته وطردها. ولقد قال جوزف لوزاي لاحقاً إن أهم ما في هذا الفيلم بالنسبة اليه هو هذا السقوط لدى الناس الذي تعيشه الشخصية. وهو سقوط يكشف عن أن أساس السقوط إنما هو الخروج من عالمهم إلى عالم آخر من دون أن يكونوا مسلحين سلفاً لمجابهة هذا العالم. ويرى لوزاي أن الشغل الأساس في هذا السقوط إنما كان عبر الحوار... وهنا تكمن مساهمة هارولد بنتر الأساسية.

❖ «حادث»: صعوبة العلاقات الإنسانية

بعد "الخادم" بأربع سنوات (١٩٦٧) عاد هارولد بنتر ليكتب من جديد سيناريو سيخرجه لوزاي، وذلك عن رواية "حادث" لنيكولاس موسلي. الرواية لا تحتوي أصلاً على أحداث كثيرة. كل ما فيها هو حادث سيارة، يقتل فيه طالب شاب، فيما تنقذ خطيبته التي كانت معه في السيارة. غير أننا انطلاقاً من هذا الحادث الليلي، نكتشف تدريجاً مجموعة متشابكة من العلاقات. وكل هذه العلاقات تدور من حول "الخطيبة". وهي حسناء نمسوية طالبة في الجامعة نفسها مع الشاب. غير أنها كانت في الوقت نفسه موضوع تنافس غرامي بين أستاذين من أساتذتهما... لكنها تفضل الشاب الذي خطبته عنهما. بعد الحادث الذي وقع فيما كان الخطيبان متوجهين إلى منزل أحد الأستاذين، تؤخذ الفتاة وقد أصيبت إصابات طفيفة، إلى منزل الأستاذ، ما يثير المجابهة من حول إصابتها بين عاشقيها الخائبين. إن أحداث الفيلم لا تتجاوز هذا الإطار. أما المهم هنا فهو أن الحادث، في حد ذاته، يكشف العلاقات بين هذه النماذج البشرية، دافعاً كل واحد منهما إلى التفكير في حياته ومواقفه كلها من خلال ما حدث... وصولاً إلى تفكير كل واحد حول مسؤوليته عما حدث. ولعل في وضع مستوى الفيلم وبالتالي مستوى هذا التفكير في ذلك الحيز العالي ثقافياً وفكرياً، هو الأساس الذي مكن هارولد بنتر من استخدام اللغة بأناقتها وتنوع دلالاتها للكشف عن ذلك كله، إذ أن شخصيات لها هذا المستوى الفكري تكون عادة واعية لأحوالها ولا سيما لذهاناتها. وهذا ما دفع لوزاي إلى أن يقول إن الجوهر الأساس في السيناريو المدهش الذي كتبه بنتر، كان في تقديم شخصيات تعرف تماماً الأسئلة التي يتعين طرحها، لكنها لا تدرك الأجوبة... وهذا ما خلق التوتر الأساس في الفيلم.

❖ «الوسيط»: الصيف الأبدي

لدى النقاد إجماع على أن "الوسيط" المأخوذ عن رواية ل. ب. هارتلي، هو القمة بين أفلام لوزاي، وذروة ما وصل إليه تعاونه مع هارولد بنتر، حتى وإن كان كثر يفضلون تقنية السرد السينمائي في "الخادم" و"حادث"، إذ يرون السرد هنا كلاسيكياً إلى حد ما. مهما يكن فإن الموضوع هنا يبدو أكثر خطورة... ثم أكثر دنواً من العواطف البشرية نفسها. بل يبدو كأنه الرد المباشر على الذين أخذوا دائماً على سينما لوزاي ذكوريتها المفرطة.

الحكاية هنا حكاية صيف، سيدوم في حياة الفتى الذي كانه بطل الفيلم، حتى نهاية حياته. وهو (ليوكوستون) الذي يروي لنا الحكاية: كان في الثانية عشرة (السادسة عشرة في الفيلم) حين دعي - وهو المنتمي إلى الطبقة الوسطى - إلى بيت رفيقه في الدراسة، الثري الأرستقراطي، لكي يمضي ثلاثة أسابيع في قصر عائلة رفيقه. وهناك يحدث له أن يصبح شاهداً، متورطاً كما سنرى، على علاقة غرامية بين شقيقة رفيقه وخادم في القصر، مع أن الشقيقة مخطوبة لثري شاب مثلها. ليو، الذي يغرم بالفتاة ويبدو مستعداً لكل شيء في سبيلها، سرعان ما يخدم وسيطاً، لنقل الرسائل، بينها وبين الخادم الحبيب. ثم سيكون ليو هو من يفضح العلاقة ما يؤدي إلى انتحار الارستقراطي الخطيب. وإذ تنتهي العطلة الصيفية يبارح ليو القصر ولا يعود إليه إلا بعد أكثر من نصف قرن، وقد صار عجوزاً، لكنه ظل عازباً متأثراً بغرامه الأول وبالخطيئة التي ارتكبها. وهو يحكي لنا الآن كيف أنه مر ليزور القصر بعد كل تلك السنين. فإذا بحبيبته أضحت عجوزاً، وحيدة بدورها... وها هي الآن تحمله رسالة أخيرة إلى حبيبها. وسيطاً كنت مرة وسيطاً ستبقى إلى الأبد.

في هذا الفيلم، وكما في "الخادم" ولكن بأبعاد أكثر اتساعاً ووضوحاً، اشتغل سيناريو هارولد بنتر هنا على الفوارق الطبقية وتحطمها على مذبح

الأهواء الفردية. وأنه لمن الدلالة بمكان ذلك التوزع الطبقي، على صعيد المكانة الاجتماعية ولكن على صعيد اللغة أيضاً، الذي يجعل ليو وسيطاً، مثل طبقته بين الفتاة الارستقراطية والخادم البائس. وهو توزع تمكن بنتر من أن يرسمه ضمن العوالم المغلقة التي ضمت كل أعماله، مسرحية كانت أم سينمائية، ما يعيدنا إلى الكيفية التي بها اشتغل بنتر دائما في مجال الاستحواذ على النصوص التي اشتغل عليها، من دون أن تكون أصلاً نصوصه.

الفهرس

الصفحة

الطبعة الأولى / ٢٠١٠

عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة



٢٠١١م

توزيع دار صفحات للدراسات والنشر